

Université de Montréal

La dissémination du Gamelan indonésien au Canada
Perspectives historiques et caractéristiques régionales à Montréal, Vancouver et Toronto

Par
Laurent Bellemare

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade M.A en Musique, option Musicologie

Août 2021

© Laurent Bellemare, 2021

Université de Montréal

Faculté de musique

Ce mémoire intitulé

La dissémination du Gamelan indonésien au Canada

Perspectives historiques et caractéristiques régionales à Montréal, Vancouver et Toronto

Présenté par

Laurent Bellemare

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Sylvain Caron

Président-rapporteur

Jonathan Goldman

Directeur de recherche

Marie-Hélène Benoît-Otis

Membre du jury

Résumé du mémoire

Parmi les nombreuses traditions musicales extra-occidentales qui se sont exportées en occident, le gamelan, musique traditionnelle de Bali et Java en Indonésie, n'a cessé de fasciner les musiciens et mélomanes occidentaux depuis le tournant des XIXe et XXe siècles. Pour de nombreux Canadiens, la découverte de tels orchestres balinais et javanais s'est faite plutôt récemment, lors de l'Exposition spécialisée de 1986 à Vancouver. Au lendemain de cet événement, le gouvernement indonésien a légué les instruments ayant servi aux événements de l'Expo à la Simon Fraser University et à l'Université de Montréal. Depuis, plusieurs universités canadiennes ont accueilli des professeurs et compositeurs balinais et javanais dans leur corps professoral, alors qu'un nombre considérable d'étudiants canadiens ont choisi d'aller parfaire leur formation en Indonésie. Au fil des années, ces échanges internationaux ont favorisé l'établissement de communautés de gamelan notoires dans trois villes canadiennes : Vancouver, Montréal et Toronto. Actifs depuis plus de trois décennies, ces ensembles ont accumulé un corpus d'œuvres originales les distinguant les uns des autres et témoignant de leur environnement artistique spécifique. Cette recherche vise à comprendre de quelle façon le gamelan a évolué depuis son exportation au Canada dans différentes régions du pays, et en quoi cette évolution témoigne d'identités régionales équivalentes à celles que l'on peut observer dans l'archipel indonésienne.

Mots-clés : gamelan, Indonésie, Canada, musique traditionnelle, musique contemporaine, mondialisation, interculturel.

Abstract

Among the many non-European musical traditions exported to the west, the traditional gamelan music of Bali and Java, Indonesia, never ceased to fascinate musicians and audiences since the turn of the 20th century. For many Canadians, the discovery of such orchestras occurred rather recently at the 1986 World Exposition on Transportation in Vancouver. After the event, the Indonesian government gifted the instruments used at the Expo to Simon Fraser University and the University of Montreal. More Canadian universities have since welcomed Indonesian artists among their staff while a considerable number of Canadian students have chosen to perfect their knowledge in Java and Bali. Throughout the years, such international exchanges have nurtured distinct gamelan communities in three notorious Canadian cities: Vancouver, Montreal and Toronto. Active for over three decades, these ensembles have accumulated a body of original works distinguishing them and highlighting their vastly different artistic environments. This research aims to understand how gamelan has evolved in different regions since its arrival to Canada, and to what extent this evolution underlines regional identities similar to those found throughout the Indonesian archipelago.

Keywords: gamelan, Indonesia, Canada, traditional music, contemporary music, globalization, intercultural.

Table des matières

Résumé du mémoire.....	4
Abstract	5
Table des matières	6
Résumé des chapitres	9
Liste des figures	13
Liste des abréviations	14
Remerciements	15
1. Aux antipodes de l’océan pacifique	17
1.1. Introduction	18
1.2. Problématique et objectifs	20
1.3. Précisions terminologiques.....	23
1.4. Approche	26
1.5. Sources	29
1.6. Méthodologie.....	32
Partie 1 - Recontextualiser le gamelan	36
2. Le gamelan, une musique « du monde »	36
2.1. Un héritage musical de l’Indonésie	37
2.2. Une fascination de longue date pour l’Occident	41
2.3. Essors artistiques en temps de guerre froide	43
2.4. Institutionnalisation du gamelan en Amérique du Nord.....	47
2.5. Les régionalismes musicaux en Indonésie	50
2.6. La plasticité du gamelan indonésien.....	54
2.7. La dépendance contextuelle des œuvres.....	58
3. Premiers points de contact avec le gamelan au Canada	61
3.1. L’impact de Bali et Java sur l’imaginaire en composition canadienne	62
3.2. Premières présences en sol canadien	65
3.3. Un premier ensemble de gamelan canadien – Evergreen Club Gamelan.....	67

3.4. Relations diplomatiques entre le Canada et l'Indonésie.....	70
3.5. L'Expo spécialisée de Vancouver en 1986 – un point tournant.....	73
3.6. Des échos de modèles américains.....	75
4. Construction d'une culture du gamelan au Canada.....	78
4.1. L'institutionnalisation du gamelan au Canada.....	79
4.2. Trois villes, trois idiomes.....	83
4.3. Quêtes d'authenticité et bi-musicalité.....	87
4.4. L'insertion du Gamelan dans la modernité musicale canadienne.....	91
4.5. Une place dans l'éducation musicale.....	94
4.6. Institutions et diplomatie culturelle.....	96
4.7. Voyages, résidences et bourses d'études.....	99
4.8. Composer pour le gamelan, ici et ailleurs.....	102
Partie 2 – Identités régionales.....	105
5. Montréal - L'Atelier de gamelan et Giri Kedaton.....	105
5.1. L'ouverture d'une classe de gamelan à Montréal.....	107
5.2. Une pluralité d'ensembles.....	110
5.3. La frénésie de la musique balinaise.....	114
5.4. Vers un répertoire hybride.....	118
5.5. Le legs de la danse balinaise.....	123
5.6. D'Atelier à Ensemble en résidence.....	127
5.7. Les retombées du gamelan sur le parcours de ses membres.....	131
5.8. Étude de cas : <i>Campuran</i> d'Hugo Levasseur.....	135
6. Vancouver - Vancouver Community Gamelan.....	141
6.1. Martin Bartlett et le gamelan.....	143
6.2. La multiplication des gamelans à Vancouver.....	147
6.3. Entre tradition javanaise et balinaise.....	151
6.4. Une interaction entre tradition et création.....	155
6.5. Le gamelan comme médium interdisciplinaire.....	159
6.6. Le pont institutionnel.....	163

6.7. Un paysage riche pour la culture indonésienne	165
6.8. Étude de cas : <i>Beledrone</i> de Michael O'Neill	168
7. Toronto - Evergreen Club Contemporary Gamelan	174
7.1. La fondation d'un ensemble de gamelan « contemporain »	176
7.2. De <i>Si Pawit</i> au <i>degung</i> augmenté	179
7.3. Un <i>degung</i> d'expression canadienne	182
7.4. Le double mandat de l'ensemble	184
7.5. L'hybridité au cœur de la collaboration	187
7.6. La professionnalisation d'un gamelan	192
7.7. L'expansion du gamelan à Toronto	194
7.8. Étude de cas : <i>In the High Branches</i> de Linda Caitlin Smith et <i>Pitohui</i> de Mark Duggan	199
8. De nouvelles racines pour le gamelan au Canada	206
8.1. Des contextes de création déterminants	207
8.2. Vers des identités musicales régionales	210
8.3. En dialogue avec l'Indonésie	213
8.4. La double mission des gamelans canadiens	216
8.5. Nouvelles généalogies	218
8.6. Des politiques culturelles provinciales	221
8.7. Le défi du gamelan au Canada	224
8.8. Conclusion : Une place dans le tissu de la musique canadienne	228
Bibliographie	230
Ouvrages, articles et conférences	230
Articles journalistiques	235
Fonds d'archives et ressources en ligne	236
Discographie	236
Vidéographie	237
Partitions	237
Annexe 1: Glossaire	238
Annexe 2: Répertoire des gamelans au Canada	244

Résumé des chapitres

1. Aux antipodes de l'océan pacifique

Dans ce chapitre introductif, la structure en deux parties du mémoire est présentée. La première partie consiste à contextualiser dans ordre chronologique les éléments ayant permis au gamelan indonésien d'aboutir au Canada et de se retrouver au cœur de communautés musicales et artistiques vivantes. La deuxième partie consiste à analyser plus en détail la situation du gamelan dans trois villes canadiennes, soit Montréal, Vancouver et Toronto. En suivant huit axes d'analyse (dont une étude d'œuvre), nous offrons un cadre théorique permettant de comparer ces trois communautés de gamelan. L'objectif général est de démontrer en quoi le gamelan s'est adapté de façon unique dans ses différents milieux d'accueil, produisant au passage un corpus d'œuvres originales reflétant des caractéristiques régionales. L'étude s'inscrit dans une lignée de littérature secondaire consacrée aux transformations du gamelan depuis le début du XX^e siècle et s'appuie principalement sur des archives et les entretiens semi-dirigés avec des agents clés du gamelan au Canada¹.

2. Le gamelan, une musique « du monde »

Ce second chapitre tente de faire le point sur le gamelan en tant que musique mondialisée, insistant sur certaines propriétés ayant permis à ces traditions indonésiennes de s'exporter ailleurs et décortiquant les jalons de son arrivée en Amérique du Nord. La fascination de longue date pour Bali et Java chez les occidentaux a d'abord fait entrer le gamelan dans le coffre à outil des compositeurs européens. L'intérêt pour cette musique dans ce milieu ainsi que dans celui de l'ethnomusicologie a stimulé voyages et séjours d'études au cours du siècle. Puis, des cours de gamelan ont été offerts dans les universités américaines à partir des années 1950, modélisant une forme d'ethnomusicologie participative répandue à travers le pays. Par ailleurs, la pluralité des formes régionales de gamelan en Indonésie est relevée. Nous argumentons que le gamelan est historiquement malléable, puisque ces traditions indonésiennes se sont fréquemment transformées au gré des changements sociopolitiques et des adaptation régionales. Finalement, le fait que le gamelan soit si peu standardisé confère aux nouvelles œuvres une dépendance forte à leur contexte de création, à la différence de genres musicaux européens aux instrumentations et formes plus convenues.

¹ Ces archives incluent le fonds privé de José Evangelista et Matilde Asencio, le fonds Martin Bartlett de Simon Fraser University ainsi que diverses coupures de presse archivées et disponibles sur la plateforme ProQuest.

3. Premiers points de contact avec le gamelan au Canada

Ce troisième chapitre aborde la phase préliminaire d'introduction du gamelan au Canada. Cette période s'étend de la fin des années cinquante, lors du premier concert de gamelan au Canada, jusqu'à l'Exposition spécialisée de Vancouver en 1986, où un premier festival international de gamelan a eu lieu. Située en plein de cœur de la guerre froide, nous explorons comment les politiques internationales de l'époque ont stimulé les échanges entre l'Indonésie et l'Amérique du Nord. Au Canada, les arts indonésiens ont entre autres servi d'instrument diplomatique lors des années 1980, apogée du règne autoritaire de Suharto en Indonésie. L'exemple le plus concret d'une telle diplomatie culturelle est le don de trois orchestres de gamelan à des universités canadiennes au lendemain de l'Expo 86. Avant cet événement international, un premier gamelan avait déjà été fondé sous l'initiative d'un compositeur torontois (Evergreen Club Gamelan). Nous expliquons comment ces premières boutures de gamelan au Canada s'inscrivent dans un débat qui était déjà en cours sur la présence du gamelan aux États-Unis.

4. Construction d'une culture du gamelan au Canada

Dans ce chapitre, nous présentons la décennie de développements suivant le don des gamelans aux universités par le gouvernement indonésien. Nous discutons de l'ouverture de classes de gamelan à Simon Fraser University et à l'Université de Montréal et de l'impact que cet accès direct au gamelan a eu chez des générations de musiciens y participant. D'une part, les cours de gamelan ont permis à de nombreux artistes indonésiens de développer des carrières internationales en venant enseigner périodiquement au Canada. Ensuite, le gamelan a pu devenir une fin musicale en soi, poussant étudiants et étudiantes à voyager en Indonésie pour parfaire leurs connaissances. Parallèlement, le gamelan est graduellement devenu une nouvelle ressource pour la composition au Canada, un phénomène notamment stimulé par la vocation d'Evergreen Club Gamelan pour la musique contemporaine. Nous explorons aussi la manière dont chaque communauté étudiée négocie la représentation de la culture indonésienne avec une approche plus personnalisée.

5. Montréal – L'Atelier de gamelan et Giri Kedaton

À Montréal, c'est le gamelan balinaï qui a été institutionnalisé. En plus la musique rapide, virtuose et imprévisible de l'orchestre *gong kebyar*. Les étudiants de l'Atelier de gamelan ont bénéficié d'un accès à de nombreux types de gamelans balinaï. Les premières années du groupe étudiant ont été surtout dédiée à interpréter du répertoire traditionnel, générant un haut niveau d'expertise chez certains participants. Un contingent avancé de l'Atelier de gamelan s'est émancipé en tant que Giri Kedaton, un groupe qui a obtenu sa résidence à la Faculté de Musique de l'UdeM en 2002. Impliquant systématiquement la danse balinaïse dans ses concerts, Giri Kedaton est au cœur de la seule communauté de gamelan active au Québec. Avec les années, le groupe a créé un certain nombre d'œuvres originales signées de ses musiciens ou de

compositeurs dans son réseau. Nous prenons l'œuvre *Campuran* d'Hugo Levasseur en guise d'exemple.

6. *Vancouver- Vancouver Community Gamelan*

À Vancouver, un groupe de gamelan communautaire s'est organisé avant l'ouverture de cours de gamelan à Simon Fraser University. Fondé autour du professeur de composition Martin Bartlett, également fondateur du centre artistique Western Front, le Vancouver Community Gamelan s'est organisé de façon plutôt indépendante de son institution mère. Le foisonnement de cette communauté s'inscrivait alors dans un réseau d'arts interdisciplinaires et multimédia, lequel teinte l'activité de l'ensemble jusqu'à ce jour. Cette communauté se démarque par ses œuvres originales empruntant aux arts dramatiques, notamment le théâtre de marionnettes, ainsi qu'aux technologies numériques. La présence d'un Consulat général de l'Indonésie ainsi que d'autres ensembles de gamelans plus récents ont continuellement alimenté ce milieu culturel. Aujourd'hui presque exclusivement voué à créer des œuvres nouvelles, le Vancouver Community Gamelan s'est principalement enraciné dans la tradition musicale javanaise ainsi que le *gender wayang* balinais. L'œuvre *Beledrone* de Michael O'Neill est prise en exemple pour démontrer l'éclectisme de la production de cette communauté.

7. *Toronto – Evergreen Club Contemporary Gamelan*

Premier gamelan au Canada, Evergreen Club Contemporary Gamelan se démarque des gamelans de Montréal et Vancouver puisqu'il n'est pas affilié à une université. Indépendant et suivant le modèle professionnel d'un ensemble de musique contemporaine, le groupe fait usage d'un *degung* sundanais et ne sollicite que huit musiciens. La plupart percussionnistes professionnels, ces musiciens composent et créent de nouvelles œuvres, la plupart signées par des canadiens et canadiennes. Nombreuses de ces œuvres mélangent le gamelan avec d'autres instruments. Au fil du temps, l'ensemble a entretenu un lien avec la tradition sundanaise en articulant certains projets autour du répertoire classique *degung*. Ce lien étroit avec la tradition n'empêche pas Evergreen Club d'agir comme ambassadeur des arts indonésiens à Toronto. Son flûtiste Andrew Timar a été à la tête de nombreux autres projets liés au gamelan dans la ville, parfois en collaboration avec le Consulat général d'Indonésie. Pour illustrer les démarches variées qui sont le propre des commandes faites par Evergreen Club, nous comparons les œuvres *In the High Branches* de Linda Caitlin Smith et *Pitohui* de Mark Duggan.

8. *De nouvelles racines pour le gamelan au Canada*

En conclusion, nous faisons un retour sur les trois communautés fort distinctes analysées aux chapitres précédents. La production d'œuvres de chacun de ces ensembles esquisse certaines caractéristiques musicales qui distinguent chaque région des autres. Nous faisons une analogie

entre ces aspects et les régionalismes musicaux du gamelan tel que pratique en Indonésie. Depuis son entrée au Canada, le gamelan a stimulé la création de communautés vivantes. Au fil des générations, plusieurs musiciens de passage dans un ensemble de gamelan ont réinvesti ces connaissances dans d'autres projets artistiques. La forme que continuera de prendre le gamelan dans les années à venir est incertaine, alors que les projets périphériques s'inspirant du gamelan substitueront peut-être les ensembles vieillissants créés dans les années 1980. Quoi qu'il en soit, la présence de ces gamelans a stimulé nombreux échanges artistiques avec l'Indonésie et a inséré le gamelan dans le tissu de la musique canadienne.

Liste des figures

1. Schéma imageant les rapports d'influences entre régionalismes provinciaux, régionalismes médians et régionalismes locaux.
2. L'Atelier de gamelan à l'hiver 1988, dirigé par I Wayan Suweca « Gedé ». Gracieuseté de Gamelan Giri Kedaton. (photographie)
3. Équivalents tempérés des modes *pelog selisir* et *slendro* des gamelans de l'UdeM.
4. Tableau chronologique de l'enseignement du gamelan à Montréal.
5. Exemple de *kotekan* tiré de la pièce « Kosalia Arini » d'I Wayan Beratha
6. Giri Kedaton en concert à la Salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal. (photographie)
7. Mode composite de l'œuvre *Campuran*.
8. Exemple de *kotekan* dans *Campuran*.
9. Exemple de rebond et de *byar* tiré des mesures 25 et 26 de la section A.
10. Vancouver Community Gamelan jouant sur *kyai madu sari*. (photographie)
11. Modes *pelog* et *slendro* de *kyai madu sari*, écrits sur une octave selon la disposition sur les *saron*.
12. Tableau chronologique des artistes invités à Vancouver pour les ateliers d'été.
13. Tableau chronologique de résidences diverses à Vancouver.
14. Prestation de l'œuvre *Semar in Lila Maya*. (photographie)
15. Exemple de texture musicale de l'œuvre *Beledrone*, avec *kotekan* aux *ceng-ceng* et *reyong* et notes longues aux cornemuses.
16. Evergreen Club Gamelan en concert c. 1987. (photographie)
17. Équivalent tempéré du mode pentatonique *pelog degung* selon lequel *Si Pawit* est accordé.
18. Sélection de notes du *degung* actuel d'Evergreen Club, représenté ici sur une seule octave.
19. Liste non-exhaustive d'œuvres à instrumentation hybride créées par Evergreen Club.
20. Gamelan Toronto. (photographie)
21. Exemple de texture de la partie C dans *In the High Branches*.
22. Exemple d'homorythmie et de texture chordale au gamelan.

23. Exemple de texture disjointe à la partie B dans *Pitohui*.

2.4. Exemple de mélodie de timbre à la partie C dans *Pitohui*.

Liste des abréviations

ECCG : Evergreen Club Contemporary Gamelan

SFU : Simon Fraser University

VCG: Vancouver Community Gamelan

UdeM : Université de Montréal

STSI : Sekolah Tinggi Seni Indonesia (École supérieure des arts d'Indonésie)

ASTI : Akademi Seni Tari Indonesia (Académie de danse d'Indonésie)

ASKI : Akademi Seni Karawitan Indonesia (Académie de musique traditionnelle d'Indonésie)

ISI : Institut Seni Indonesia (Institut des arts indonésiens)

SMCQ : Société de musique contemporaine du Québec

KJRI : Konsulat Jeneral Republik Indonesia (Consulat Général de l'Indonésie)

Remerciements

La complétion de ce mémoire est un processus qui aura pris plus de trois ans, me permettant au passage de mieux comprendre mon propre milieu artistique et d'étendre mon réseau. Ces années ont été truffées de doutes et de remises en question, mais également d'un plaisir continu à creuser le sujet passionnant et peu documenté qu'est la présence du gamelan au Canada. Dans cet effort, j'ai reçu l'aide de nombreux individus. D'abord, j'aimerais remercier mon directeur de recherche Jonathan Goldman, qui a cru en la valeur de mon projet et m'a aiguillé depuis les tout débuts de la recherche. Ensuite, l'acquisition des données utilisées dans ce mémoire ainsi que leur analyse n'aurait pas été possible sans la généreuse contribution des personnes suivantes : Andrew Timar, Jon Siddall, Annette Sanger, Mark Duggan, I Dewa Made Suparta, José Evangelista, Matilde Asencio, Éric Vandal, John Gilbert, Sylvain Mathieu, Éric Da Silva, Sandra Wong, André-Éric Létourneau, Annick Brault, Francine Aubry, Justin Devries, Michael O'Neill, Kenneth Newby, Sutrisno Hartana, Brita Renée Heimarck, Dustin D. Wiebe, Keiko Ninomia, Bill Lamont, Jamie Gullikson, Lori Snyder, Ken Shorley & William Brennan. Une mention spéciale à Andrew Timar doit être soulignée pour son soutiens continuels, ainsi qu'à Justin Devries pour son aide précieuse quant au gamelan à Vancouver. Par ailleurs, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et le Fonds Maryvonne-Kendergi pour la musique au Québec pour leur octroi de bourses sans lesquelles il m'aurait été bien difficile de d'accomplir cette recherche.

Merci à la communauté de gamelan montréalaise de faire perdurer cette musique dans la ville, et d'avoir perpétuellement alimenté mes observations et réflexions. Merci à mes professeurs de gamelan, à Montréal et outremer : Éric Vandal, I Dewa Made Suparta, Alexandre David, Pierre-Emmanuel Lévesque, John Gilbert, Pierre Paré-Blais, I Wayan Suweca « gedé », I Nyoman Kader Kariasa, I Wayan Sudirana, I Kadek Astawa, I Wayan Rajeg et Narwastu, I Made Terip, I Wayan Gama et son fils Adi, Indra Sadguna, I Dewa Nyoman Supenida, Rudy Rewox, Pak Saptono, Pak Tomo, Ti Haryanto et Sanggar Ngesti Laras. Merci à I Ketut Lanus, qui m'a épaulé et accueilli dès ma première semaine à Bali. Merci à Jonathan Adams, I Putu Gedé Sukaryana et Insitu Recordings de m'avoir permis d'entendre et de participer aux musiques de création à Bali. Je dois également remercier I Putu Arya Deva Suryanegara, sans qui mes réflexions sur le gamelan et mon séjour à Bali n'auraient pas été si riches. Je suis redevable à toutes les personnes

m'ayant accueilli et aidé avec générosité lors de mon passage en Indonésie. Je salue Sarah Lecompte-Bergeron, ma complice de gamelan depuis 2015, avec qui il m'a été possible de partager cette passion à travers répétitions, concerts, discussions et voyages. Finalement, j'aimerais remercier ma famille que j'aime et qui m'a toujours soutenu et encouragé dans mes ambitions et projets : Ma mère, Diane Hébert; mon père, François Bellemare; ma sœur, Marie-France Bellemare; ma conjointe, Elisa Rose Jacques et ma fille, Phoenix Jacques. Je vous aime!

1. Aux antipodes de l'océan pacifique

« Le gamelan servira à l'enseignement, à la recherche, et sera le symbole des liens qui unissent nos deux pays et de notre désir de de connaître et de comprendre votre musique, votre culture, votre mode de vie et votre civilisation. »²

-Gilles G. Cloutier (1987)

² Cette phrase concluait l'allocution donnée par le recteur de l'Université de Montréal, Gilles G. Cloutier, à l'occasion de la cérémonie de réception de deux gamelans balinais le 21 janvier 1987. Cette information a été tirée d'une copie de cette allocution conservée dans les archives privée de José Evangelista et Matilde Asencio.

1.1. Introduction

Parmi les nombreuses traditions musicales extra-occidentales qui se sont exportées en Occident, le gamelan, musique traditionnelle de Bali et Java en Indonésie, n'a cessé de fasciner les musiciens et mélomanes occidentaux depuis le tournant des XIXe et XXe siècles. À partir de la fin des années 1950, il est devenu de plus en plus fréquent pour les départements de musique de grandes universités de posséder de tels orchestres. Le gamelan est aujourd'hui bien représenté à travers le monde, tant au sein d'institutions que grâce à des groupes indépendants. Curieusement, la présence de tels ensembles n'est presque jamais conditionnelle à la présence de diasporas indonésiennes. Au Canada, c'est autour de l'initiative d'une poignée de musiciens torontois que le premier groupe de gamelan local a été fondé en 1983.

À l'époque des premiers concerts d'Evergreen Club Gamelan Ensemble, le gamelan était toujours un phénomène marginal au pays. Pour de nombreux Canadiens, la découverte de tels orchestres balinais et javanais s'est faite peu après, lors de l'Exposition spécialisée de 1986 à Vancouver où le premier festival international de gamelan a été programmé. Au lendemain de cet événement, le gouvernement indonésien a légué les instruments livrés pour l'occasion à Simon Fraser University et à l'Université de Montréal. Avec les décennies, des communautés musicales uniques se sont développées autour des gamelans légués à ces institutions. À Vancouver, un contingent d'artistes interdisciplinaire a fondé les bases du Vancouver Community Gamelan. À Montréal, l'Atelier de gamelan nouvellement offert par la Faculté de musique de l'Université de Montréal a donné naissance à un groupe avancé nommé Giri Kedaton, aujourd'hui ensemble en résidence à l'institution.

Depuis, une trentaine d'ensembles de gamelan ont été actifs au Canada pour des durées variables (voir Annexe 2). Suivant le modèle établi par Simon Fraser University et l'Université de Montréal, d'autres universités canadiennes ont accueilli des professeurs et compositeurs balinais ou javanais dans leur corps professoral, alors qu'un nombre considérable d'étudiants canadiens ont choisi d'aller parfaire leur formation en Indonésie. Evergreen Club Gamelan Ensemble s'est développé comme ensemble de musique contemporaine professionnel, ayant publié de nombreux disques et donné des concerts mondialement. Au fil des années, les activités de ces communautés

musicales se sont diversifiées. Aujourd'hui les villes de Vancouver, Montréal et Toronto sont toujours dotées de communautés de gamelan bien vivantes, dont la longévité en a renforcé l'identité. Actifs depuis plus de trois décennies, les gamelans au cœur de la vie musicale de ces villes ont accumulé un corpus d'œuvres originales les distinguant les uns des autres. Les contextes de création et de production musicale différant d'une région à l'autre, l'expérience du gamelan dans chacune des villes est d'autant unique. La comparaison entre ces différents contextes se fera par le biais des gamelans pionniers de chacune des villes. En comparaison à d'autres ensembles ayant émergés plus tard ou pour de plus courtes durées, Giri Kedaton, Vancouver Community Gamelan et Evergreen Club Contemporary Gamelan ont été actifs de façon continue depuis le plus longtemps. Pour cette raison, ces ensembles seront au cœur de toutes les discussions quant à leur ville respective et le gamelan qui s'y est pratiqué. Nous verrons également que de nombreux gamelans créés plus tard sont liés à l'existence de ces groupes fondateurs.

Cette recherche vise à faire une analyse comparative de ces trois évolutions particulières pour comprendre en quoi celles-ci se distinguent. Ces comparaisons serviront à extraire des caractéristiques régionales propres à chaque ville, rappelant la grande diversité de régionalismes musicaux observables à travers l'archipel indonésien. Discuter les styles régionaux de gamelan, en Indonésie comme ailleurs, témoignera par ailleurs de la grande adaptabilité de cette tradition musicale. Cette malléabilité est clé dans la construction d'un environnement syncrétique de création, lequel a permis aux trois gamelans discutés de produire des œuvres uniques. Cartographier ces différences permettra d'une part de documenter les expressions régionales de la modernité musicale par le gamelan. D'autre part, cette étude contribuera à documenter la géographie culturelle du Canada, un domaine de recherche en plein essor³. À l'instar d'Elizabeth Clendinning dans son ouvrage *American Gamelan and the Ethnomusicological Imagination* (2020), notre étude invite à recentrer la loupe de l'ethnomusicologie en s'intéressant à la déterritorialisation des musiques indonésiennes ainsi que les répercussions de ce phénomène sur l'expression contemporaine du gamelan en général.

³ Pour un exemple d'ouvrage sur la géographie culturelle, voir Krims, 2007.

1.2. Problématique et objectifs

Comme nous le verrons au chapitre 2, le gamelan est une culture musicale aux expressions plurielles et dont les manifestations sont aussi nombreuses que les régions qui cultivent cette tradition. Cette musique a su se répandre hors de l'Indonésie par le biais d'institutions d'enseignement, d'échanges culturels variés et d'initiatives privées. Sauf quelques exemples tels le Suriname et Singapour⁴, les ensembles de gamelan à l'extérieur de l'Indonésie sont rarement issus des communautés diasporiques indonésiennes. Les États-Unis s'imposent comme un centre de développement important pour le gamelan du fait de la quantité d'ensembles qui s'y trouvent à l'échelle nationale. Symboliquement, l'existence du terme *American gamelan* souligne l'importance de cette naturalisation en comparaison avec celle observée dans d'autres pays⁵.

Au Canada, les ensembles de gamelan sont beaucoup moins nombreux et leur émergence s'est faite plus tardivement qu'aux États-Unis. Également, ces ensembles sont éloignés les uns des autres, le plus souvent dans les grands centres urbains dispersés à travers les provinces de ce grand pays. Pour toutes ces raisons, les activités de ces gamelans ont été moins documentées que ceux d'ensembles américains qui font partie d'un réseau culturel plus étendu. S'il existe une bonne quantité de comptes rendus journalistiques et de critiques de spectacles de gamelan dans la presse canadienne, peu d'attention académique leur a été consacrée jusqu'à ce jour. De fait, il n'existe pas encore d'histoire du gamelan au Canada ni de tentatives de théorisation de ce phénomène⁶. En revanche, de nombreux musicologues ont publié sur le gamelan aux États-Unis (Becker 1983; Sorrell 1992; Perlman 1994; Clendinning 2020). De plus, bon nombre de publications sur la musique contemporaine en Indonésie documentent bien les échanges entre artistes et institutions américaines et ceux de l'Indonésie depuis la Seconde Guerre mondiale (Tenzer 2000; Wakeling 2010; Sumarsam 2013; McGraw 2013).

⁴ Le Suriname, qui fut également une colonie hollandaise, a été un lieu d'immigration pour de nombreux travailleurs javanais. Il y existe aujourd'hui plusieurs ensembles de gamelan, dont l'instrumentation et le répertoire sont uniques, quoique dérivés du style javanais. Voir Clark 2020.

⁵ Toutefois, on retrouve au Japon au moins une cinquantaine d'ensembles de gamelan, ce qui constitue une densité notoire considérant la superficie du pays par rapport à celle des États-Unis.

⁶ Les chercheurs qui ont couvert le gamelan au Canada ne l'ont fait que partiellement et au sein d'une analyse plus générale sur le gamelan en Amérique du Nord (Miller 2005; Sutrisno 2017).

Conséquemment, l'objectif principal de ce mémoire est de documenter la présence du gamelan au Canada et d'en écrire l'histoire à travers l'analyse comparative des trois principaux centres urbains où cette tradition se développe : Toronto, Vancouver et Montréal. Par la comparaison de ces trois pôles et de leurs gamelans phreres, nous tenterons de faire ressortir trois trajectoires artistiques distinctes s'étalant sur plus d'un quart de siècle. Ces parcours uniques révéleront des identités musicales particulières ainsi que des productions d'œuvres uniques, lesquelles sont dépendantes du contexte spécifique à chaque région. Ainsi, cette recherche vise à comprendre dans quelle mesure l'évolution du gamelan dans différentes villes du Canada témoigne d'identités régionales équivalentes à celles que l'on peut observer dans l'archipel indonésienne.

De plus, les aspects régionaux que nous identifierons seront contextualisés dans les transformations du gamelan au dernier siècle. Dans le contexte de la mondialisation de cette tradition musicale, nous verrons que les gamelans canadiens existent et perdurent entre autres grâce à une interaction avec des artistes et communautés musicales de l'Indonésie. À la lumière de ces observations, une généalogie complexe entre le gamelan tel que pratiqué localement, en Indonésie, aux États-Unis et ailleurs émergera. Ce portrait de la naturalisation du gamelan au Canada démontrera la mesure dans laquelle les trois villes étudiées esquissent des régionalismes musicaux même titre qu'en Indonésie. Nous verrons que cette unicité régionale est due à la grande adaptabilité du gamelan en tant que tradition musicale. Des descriptions d'œuvres démontreront en quoi les compositions canadiennes pour gamelan sont, à l'instar de l'activité créatrice en Indonésie, dépendantes de leur contexte de création et donc difficilement reproductibles.

Par ailleurs, il nous semble inévitable que l'expression canadienne du gamelan indonésien soit aujourd'hui susceptible d'être critiquée comme de l'appropriation culturelle. Bien que ce mémoire n'ait pas comme objectif d'aborder ces questions en profondeur, l'auteur est sensible aux rapports de pouvoirs qui existent dans les échanges culturels, même les mieux intentionnés, entre agents indonésiens et nord-américains. Toutefois, il est essentiel de souligner que l'histoire et les dynamiques particulières de la mondialisation du gamelan en font un cas exceptionnel où ladite « appropriation » est non seulement bien reçue et encouragée par la communauté d'origine, mais également bénéfique de part et d'autre. Si le gamelan s'est fait d'abord connaître en

occident dans la relative absence d'une diaspora indonésienne qui aurait pu réclamer cet héritage, ce phénomène a été, depuis les années 1950, l'élément déclencheur de nombreuses carrières internationales d'artistes indonésiens ainsi que de collaborations fructueuses. Loin de dérober aux communautés indonésiennes des occasions professionnelles et artistiques, le gamelan a plutôt l'effet inverse. Parce qu'en Indonésie la pratique du gamelan outremer est continuellement appuyée par les artistes, le public et les politiciens, nous considérons que l'appropriation culturelle n'est pas un enjeu significatif du gamelan en Amérique du Nord. Nous espérons que cette étude du gamelan au Canada fournira un exemple qui, mettant en lumière toute la complexité du phénomène, justifiera naturellement la pratique de cette musique en Occident.

1.3. Précisions terminologiques

Dans ce mémoire, la région géographique qui correspond à l'Indonésie moderne sera désignée comme telle, même si elle n'a pas porté ce nom avant la proclamation de son Indépendance en 1945⁷. Ce choix se justifie d'une part par un souci de simplicité, et d'autre part par l'absence de terme historique francophone désignant cette région⁸. Conséquemment, il ne sera pas question dans ce mémoire des Indes néerlandaises, même lorsqu'un passage réfère à une période précédant l'indépendance de l'Indonésie.

Ensuite, le terme gamelan sera employé tant pour désigner une tradition musicale à part entière (p.ex. gamelan balinaise) que pour désigner le nom propre d'un ensemble (p.ex. Gamelan Madu Sari à Vancouver). Le terme peut également faire référence aux instruments eux-mêmes, soit individuels ou agencés en orchestre. Dans la plupart des cas, les instruments seront référencés en tant qu'ensemble, l'utilisation d'un seul instrument de gamelan étant somme toute beaucoup plus rare. Ces utilisations multiples du mot gamelan font honneur aux nuances du terme et permettent également de simplifier la lecture. Par exemple, si une phrase mentionne que plusieurs gamelans sont actifs à Toronto, on comprendra que plusieurs ensembles de gamelan sont actifs à Toronto. S'il est question des multiples gamelans utilisés par le Vancouver Community Gamelan, cela fait référence aux différents orchestres de gamelan utilisés par ce collectif. Bien que le mot gamelan ne soit pas pluralisé dans les langues vernaculaires de l'Indonésie, nous le traiterons ici comme un mot francophone pouvant être pluralisé.

Par ailleurs, ce mémoire fera abondamment usage du mot communauté. Ce terme sert à identifier la constellation de musiciens impliqués en gamelan dans une ville donnée ainsi que les activités musicales qui en découlent. Cette communauté représente le réseau étendu gravitant autour d'un noyau dur de musiciens. Par exemple, le Vancouver Community Gamelan est un collectif qui englobe aujourd'hui les activités de plusieurs gamelans, mais leur coexistence et collaboration

⁷ L'indépendance a été proclamée en 1945, mais la révolution indonésienne s'est poursuivie jusqu'à la reconnaissance de l'indépendance internationale de cette indépendance en 1949.

⁸ Le terme malais *nusantara*, utilisé depuis longtemps pour désigner la zone géographique de l'archipel, serait le plus à propos, car il fusionne les mots *nusa* (île) et *antara* (parmi, entre) sans avoir de connotation politique. Toutefois, il n'existe pas d'équivalent français ou anglais à ce terme.

sont ancrées historiquement dans une communauté musicale précise. L'effectif du Vancouver Community Gamelan peut varier d'un projet à l'autre, mais le collectif conserve un corps solide de musiciens. À Toronto, Evergreen Club Contemporary Gamelan est la pierre angulaire autour de laquelle s'est constituée une communauté de gamelan plus large grâce aux initiatives de ses membres. À Montréal, la communauté en question est celle qui gravite autour de l'Université de Montréal, incluant les nombreuses cohortes d'universitaires à avoir suivi l'Atelier de Gamelan ainsi que les générations successives de musiciens de l'ensemble Giri Kedaton.

Les trois grandes régions où le gamelan se développe en Indonésie seront respectivement désignées comme Java Ouest, Java centre et Bali. Le terme Sunda ne sera pas employé comme nom propre pour désigner la région de Java Ouest, une erreur fréquente dans la littérature (Spiller 2020). Plutôt, il sera employé comme adjectif puisqu'il renvoie à un groupe ethnolinguistique. Le gamelan sundanais est donc une tradition originaire de Java Ouest. Lorsque le gamelan javanais sera mentionné sans précision régionale, il sera question *de facto* de la tradition musicale du centre de l'île. L'identité géographique sera précisée lorsqu'il est question d'une musique provenant d'une autre région de Java (p. ex. : gamelan de Banyumas, gamelan cirebonnais). Ce choix reflète la terminologie employée communément parmi les spécialistes de gamelan.

D'autre part, les institutions d'enseignement seront identifiées par l'acronyme correspondant à leur nom lors de la période référencée. Au cours des décennies, les Instituts des Arts Indonésiens (ISI Surakarta, ISI Yogyakarta, ISI Denpasar) ont changé fréquemment de nom. Par exemple, le conservatoire balinais à Denpasar fut fondé en 1967 sous le nom d'ASTI (Akedemi Seni Tari Indonesia) avec une spécialisation pour la danse. Il a ensuite été élargi en 1988 en institut spécialisé dans les autres formes d'art balinais sous le nom de STSI (Sekola Tinggi Seni Indonesia), pour finalement changer de nom à nouveau en 2003 pour ISI (Institut Seni Indonesia). Les institutions des arts à Java, ISI Surakarta et ISI Yogyakarta, ont un historique de changement de nom comparable. Dans le respect chronologique de leur histoire, chaque école sera nommée par son nom effectif à l'époque référencée dans le texte. Les autres institutions, telles le festival balinais Pesta Kesenian Bali (PKB), seront également désignées par leur acronyme après mention initiale.

Au Canada, l'activité de chaque communauté musicale étudiée ne peut être simplement rangée sous l'un ou l'autre des noms que ces ensembles se sont donnés au fil des ans. À Montréal, le

gamelan établi à l'Université de Montréal dès 1987 n'a jamais cessé de s'appeler Atelier de Gamelan, du moins dans son contexte académique. Toutefois, un contingent d'étudiants avancé s'est vite distingué des activités plus modestes des étudiants réguliers du cours. Ce contingent a participé à de nombreux concerts hors campus, portant brièvement le nom de Sekar Giri Kedaton à partir de 1993. Ce nom a rapidement été simplifié à Giri Kedaton et le groupe a obtenu son statut d'ensemble en résidence à la Faculté de Musique en 2002. Dans le respect de cette chronologie, ce groupe montréalais sera référé comme Atelier de Gamelan avant 1993, et comme Giri Kedaton à partir de 1993. À Toronto, Evergreen Club Contemporary Gamelan a d'abord été fondé en tant qu'Evergreen Club Gamelan Ensemble, mais n'a publié que son premier disque *North of Java* (1992) sous cet emblème. Ainsi, l'ensemble sera référé le plus souvent par son nom actuel, mais occasionnellement par son nom initial lorsqu'il est clairement question de cette période fondatrice.

À Vancouver, la dénomination est plus complexe, puisque l'ensemble de gamelan établi à la Simon Fraser University a tantôt été désigné comme SFU Gamelan ou par le nom des instruments, Gamelan Kyai Madu Sari. L'achat d'un deuxième orchestre par son fondateur Martin Bartlett, nommé Gamelan Alligator Joy, complexifie la chose davantage. De plus, le collectif est aujourd'hui fort indépendant de l'université et a depuis publié deux albums sous le nom de Gamelan Madu Sari. Aujourd'hui ce noyau dur de musiciens de gamelan organise ses activités sous la bannière du Vancouver Community Gamelan, notamment en ce qui a trait aux demandes de subventions⁹. Ce terme sera donc utilisé pour référer globalement aux activités de cette communauté, et les noms plus spécifiques de chaque ensemble seront utilisés lorsque la description d'un phénomène discret le commandera. Les activités effectuées dans le contexte académique de Simon Fraser University spécifieront le nom de l'institution, au moins par son acronyme, comme dans l'appellation SFU Gamelan que Martin Bartlett utilisait lui-même pour définir sa classe.

L'utilisation de termes généraux tels que style musical, genre musical, identité régionale ou régionalisme musical doit être comprise comme holistique. Puisque l'étendue des répertoires d'une région donnée comprise par la dénomination gamelan est trop vaste pour être

⁹ Information tirée d'un entretien entre Sutrisno Hartana et l'auteur, le 15 octobre 2020.

méticuleusement décrite, nous considérerons que le style musical d'une région constitue l'ensemble des éléments qui circonscrivent le gamelan qui s'y trouve. Ces éléments incluent notamment les paramètres musicaux, les critères esthétiques, les contextes socioreligieux et politiques, les formes artistiques ainsi que les répertoires qui façonnent l'activité musicale de la région concernée. Nous pensons que cette définition est suffisante pour l'analyse structurale qui fait l'objet de cette recherche. Finalement, dans le contexte de ce mémoire, la notion générale de création musicale indonésienne réfère à l'ensemble des activités de création musicale qui impliquent le gamelan en Indonésie. Il existe d'innombrables musiques sans lien avec le gamelan se développant en Indonésie, mais l'étude de celles-ci dépasse le cadre de cette recherche.

1.4. Approche

Bien que le gamelan fasse habituellement l'objet d'études de nature ethnomusicologique et ethnographique, le présent mémoire ne fait pas état de données saisies et analysées selon les méthodes de ces disciplines. Nous adoptons une approche essentiellement descriptive, où l'information sur le gamelan au Canada est consolidée et placée dans un contexte historique. Les conclusions que nous tirons du phénomène s'appuient sur la comparaison de ses différents aspects, notamment les trois ensembles qui sont l'objet de la seconde partie du mémoire. Nous pensons que la quasi-absence de littérature sur le sujet commande une telle approche pour poser certaines bases de connaissances. Ainsi, nous n'avons pas recueilli de données de terrain quant aux dynamiques internes et au fonctionnement d'un ensemble de gamelan canadien. Nous n'avons pas suivi les ensembles dans leurs répétitions et concerts ni utilisé d'outils tels des questionnaires pour produire de nouvelles données. Néanmoins, cette recherche s'inscrit dans un effort de déloger le gamelan, phénomène aujourd'hui mondial, de ses terrains traditionnels d'observation.

En adoptant une division tripartite du gamelan au Canada, nous limitons l'étendue de la recherche aux trois villes où le gamelan a exercé un impact significatif et continu sur la scène culturelle du pays. En raison du relatif éloignement entre chaque épiscentre, le développement du gamelan au Canada se distingue de celui observé aux États-Unis. Les groupes de gamelan y abondent dans

plusieurs états, comme c'est le cas en Californie, à New York, au Colorado ou au Massachusetts. À l'échelle du pays, les activités liées au gamelan sont plus nombreuses qu'au Canada et permettent davantage de mobilité chez les musiciens, alors qu'au Canada les occasions de jouer du gamelan ou de voir des concerts se font plus rares. Avec une densité de population plus faible et de plus grandes distances entre chacune des communautés, la situation canadienne rappelle vaguement la distribution géographique du gamelan en Indonésie. Les trois régions culturelles majeures pour le gamelan—Java Ouest, Java centre et Bali—sont relativement éloignées les unes des autres et favorisent un développement plus ou moins indépendant¹⁰. Les préférences personnelles des individus en charge des premiers gamelans au Canada ainsi que les ressources leur étant accessible ont doté chaque ville d'instruments associés une tradition différente. Ainsi, chaque région canadienne est ambassadrice d'un des régionalismes principaux de l'Indonésie : Le gamelan javanais à Vancouver, le gamelan balinais à Montréal et le gamelan sundanais à Toronto. C'est à partir de ce constat que nous développerons notre discussion sur les caractéristiques régionales des trois villes canadiennes, réflexion qui s'inspire de la diversité régionale des arts de la scène en Indonésie.

Sur le plan chronologique, les premiers gamelans canadiens ont été établis durant les années 1980, soit plus d'un quart de siècle après l'ouverture de la première classe de gamelan javanais par Mantle Hood en Californie. De fait, les réflexions sur la place du gamelan indonésien en Amérique du Nord étaient déjà bien entamées aux États-Unis au début de sa dissémination en sol canadien. Notre argument postule que cette discussion a eu des répercussions sur l'émergence d'ensembles au Canada. La littérature sur le gamelan américain offre ainsi une fondation solide pour comprendre le climat idéologique et culturel au sein duquel le gamelan au Canada a amorcé son développement. Nous verrons ainsi en quoi les débats américains sur le gamelan ont eu un impact sur l'impulsion de départ des ensembles canadiens, forgeant d'emblée le cadre de leur trajectoire subséquente. Par ailleurs, notre périodisation des événements au Canada s'inspirera

¹⁰ Notons les grandes distances qui séparent l'Ontario et le Québec de la Colombie-Britannique, mais également la culture francophone québécoise qui se juxtapose avec les provinces anglophones avoisinantes. En Indonésie, les îles de Java et Bali sont séparées physiquement par l'eau, alors que la prédominance de l'Islam distingue culturellement la première de la deuxième, dont la majorité est hindoue. L'ouest de Java a également un long passé de résistance face aux empires javanais, historiquement localisés au centre ou à l'est de l'île. Ces contextes sont totalement différents, mais renforcent l'analogie de l'isolement culturel et géographique entre les épicentres de gamelan ainsi que leur division à peu près tripartite dans les deux pays.

des trois grandes périodes politiques de l'Indonésie indépendante : l'*Orde Lama* du premier président Sukarno (1945-1966), l'*Orde Baru* de l'autoritaire Suharto (1966-1998) et la *reformasi* contemporaine (1998-aujourd'hui). Au Canada, nous parlerons d'un époque préambule au gamelan qui précède l'Expo 86 (1957-1986), des années suivant cet événement (1986-v1995) et d'une période plus actuelle (1995-aujourd'hui). Chronologiquement, ces analogies sont imparfaites, car les dates des deux périodisations se chevauchent. Cette approximation est toutefois utile en ce qu'elle marque trois moments de la mondialisation des arts indonésiens : l'époque où le gamelan avait une présence limitée au Canada, celle où le gamelan s'y est institutionnalisé et celle où les communautés de gamelan se sont développées comme actrices culturelles autonomes. Nous verrons que les changements de politiques culturelles du gouvernement indonésien ont eu un impact, direct ou non, sur le développement du gamelan au Canada.

D'autre part, pour déterminer exactement ce qui constitue l'identité régionale d'une des communautés étudiées, il faudra documenter son histoire ainsi que ses différentes attaches culturelles et institutionnelles. Notamment, les institutions qui chapeautent, financent ou hébergent les activités d'un ensemble de gamelan sont cruciales dans la trajectoire que peut prendre ce groupe de musicien. Également, chaque région a accueilli des maîtres balinais ou javanais à plusieurs reprises pour l'enseignement de la musique ou la commande d'œuvres. Les circonstances qui ont permis de tels échanges ainsi que l'héritage musical distinct de chacun de ces agents influence la direction artistique, en particulier dans l'adoption d'une esthétique et la constitution d'un répertoire. Nous ferons ressortir ces éléments travers des discussions sur trois gamelans spécifiques. Celles-ci seront systématiquement clôturées par des études de cas, en raison d'une ou deux œuvres originales composées pour chaque ensemble. Permettant d'exemplifier les éléments précédemment soulevés, ces œuvres démontreront que même hors de l'Indonésie, la composition pour gamelan demeure dépendante d'un contexte et que ses œuvres sont difficilement reproductibles d'un ensemble à l'autre¹¹. En d'autres mots, nous verrons en

¹¹ Contrairement au répertoire classique, fixé sur partition et aisément reproductible par tout ensemble équivalent, la création d'une nouvelle œuvre pour gamelan est souvent intimement liée à l'ensemble qui l'interprète. Par exemple, un ensemble de gamelan à Berlin pourrait difficilement interpréter une pièce composée pour un gamelan californien. En revanche, il est commun qu'une œuvre pour quatuor à corde soit reprise par une multitude de quatuors à travers le monde, en raison de la standardisation d'un tel ensemble. Cette reproductibilité n'est pas le propre des nouvelles œuvres pour gamelan. Cette dépendance contextuelle est due à l'amalgame de ressources et de facteurs qui sont à l'intersection de la genèse d'une œuvre. Cette distinction sera élaborée au chapitre 2.

quoi ces compositions originales n'auraient pas pu émerger au sein d'autres ensembles que celui pour qui elles ont été commandées.

1.5. Sources

Notre argument s'appuie sur les nombreux ouvrages documentant les transformations du gamelan depuis le XX^e siècle. Ces sources incluent les travaux de Sumarsam sur les interactions entre l'Occident et la musique javanaise, ceux de Michael Tenzer sur le développement du gamelan *gong kebyar* à Bali ainsi que les publications d'Andrew McGraw sur la *musik kontemporer* (Sumarsam 2013; Tenzer 2000; McGraw 2013). La négociation entre tradition et modernité auxquels les arts sont de plus en plus confrontés a été bien documentée dans les livres *Balinese Discourses on Music and Modernization* (2003) de Brita Renée Heimarck et *Traditional Music in Modern Java* (1980) de Judith Becker. De plus, une variété d'articles traitant de la naturalisation du gamelan en Amérique du Nord est à disposition (Becker, 1983; Perlman, 1994; Diamond, 1998; Miller, 2005; Steele, 2015). Clendinning y consacre tout un ouvrage qui jette les bases d'une analyse ethnographique du phénomène (Clendinning 2020). Pour aller plus loin dans la compréhension de ce contact interculturel, il convient de se référer aux articles de Mathew Isaac Cohen ainsi que de Jonathan Goldman et Jeremy Strachan portant spécifiquement sur le rôle qu'ont joué les arts dans la diplomatie culturelle indonésienne postindépendance (Goldman & Strachan 2020; Cohen 2020).

En ce qui a trait à nos théories sur les régionalismes musicaux, celles-ci se sont développées à la lumière de la consultation de plusieurs ouvrages. Notamment, l'ouvrage collectif *Peta dan Arkeologi : Gamelan Nusantara* dresse un panorama des types de gamelan que l'on retrouve dans le pays (Salim HS & Merta (éd.), 2018). De plus, l'ouvrage de R.M. Soedarsono sur les développements des arts à travers la modernisation en Indonésie illumine le contexte de nombreuses formes artistiques aux associations régionales bien définies (Soedarsono, 2010). Le livre *Traditions of Gamelan Music in Java* de Richard A. Sutton est un outil important pour saisir les nuances esthétiques qui distinguent le gamelan pratiqué dans les régions phares et intermédiaires de l'île (Sutton 1991). D'autre part, la documentation sur les variantes régionales

de gamelan abonde. Au-delà des publications académiques, plusieurs ethnomusicologues et archivistes indépendants ont pris comme vocation la préservation et la diffusion des traditions musicales les moins bien connues de l'Indonésie. C'est le cas de Palmer Keen, dont l'entreprise archivistique indépendante est l'objet du site web *Aural Archipelago*¹². La fondation *Polosseni*, dirigée par Douglas Myers, se dévoue également à la documentation de formes artistiques rares de partout dans l'archipel¹³. À Bali, la communauté *Mekar Bhuana* s'est développée autour du projet de Vaughan Hatch de préserver et reconstituer des répertoires balinaï disparus ou en voie de disparition¹⁴. Cette documentation très riche complète l'expérience acquise sur le terrain par l'auteur. Lors d'un séjour de douze mois en Indonésie, de septembre 2016 à août 2017, nous avons pu constater la diversité musicale qui existe, même au sein d'une région circonscrite.

L'argument de la dépendance contextuelle des œuvres pour gamelan, théorisé au chapitre 1, repose sur les constats de plusieurs chercheurs s'étant intéressés à la composition pour gamelan (Diamond, 1992; Heimarck, 2003; Miller, 2005; Wakeling, 2010). Notons les observations de terrain de Katherine Elizabeth Wakeling dans sa thèse de doctorat *Representing Balinese Music : A Study of the Practice and Theorization of Balinese Gamelan*. Dans cette recherche, Wakeling conteste l'importance des théories occidentales sur la construction structurelle des œuvres de gamelan balinaï. Avec une étude de cas analysant le processus d'apprentissage d'une œuvre contemporaine, elle relève l'importance des circonstances de répétition dans l'aboutissement de l'œuvre. Si son argument principal est porté davantage sur l'insignifiance des théories ethnomusicologiques dans l'apprentissage effectif du gamelan à Bali, ses observations démontrent du même coup que les facteurs tels que le niveau des musiciens, le temps alloué pour les répétitions, les instruments disponibles et l'intuition du moment ont un impact direct sur le résultat sonore d'une œuvre. Celle-ci est donc rarement fixée d'avance, en plus d'être transmise oralement. Un constat similaire est relevé par Jody Diamond dans son article « Interaction : New Music for Gamelan – An Introduction », publié en 1992 dans la revue *Leonardo Music Journal*. Elle y explique que dans le contexte américain, il est très difficile d'interpréter des œuvres contemporaines pour gamelan originellement créées en Indonésie, justement parce que les circonstances précises de leur création ne sont pas reproductibles. Ainsi, l'approche des gamelan

¹² Voir <https://www.auralarchipelago.com/>, consulté le 17 juillet 2021.

¹³ Voir <https://www.polosseni.org/>, consulté le 20 septembre 2020.

¹⁴ Voir <https://www.balimusicanddance.com>, consulté le 10 novembre 2020.

américains a été de commander de nouvelles œuvres à leurs artistes en résidence, favorisant une interaction continue entre le compositeur et les musiciens.

Ensuite, les données sur lesquelles se base notre compte rendu chronologique du développement du gamelan au Canada proviennent de sources primaires telles que des articles journalistiques, des critiques de concerts ainsi que des sites web d'ensembles et d'institutions. Afin d'enrichir ce contenu, la conduite d'entretiens semi-dirigés ainsi que la recherche en archives ont été cruciales. Pour la région de Montréal, ont principalement été consultés les fonds d'archives privées du compositeur José Evangelista, celles de l'ensemble Giri Kedaton ainsi que celles de l'artiste interdisciplinaire André-Éric Létourneau¹⁵. Plus marginalement, les archives de l'Université de Montréal contiennent des documents utiles quant aux compositeurs Claude Vivier et Gilles Tremblay ainsi qu'à la société de concerts Les événements du neuf. Ces données documentent l'insertion du gamelan dans l'imaginaire d'une génération de compositeurs québécois, tel qu'il sera décrit au chapitre suivant. Pour Vancouver, les fonds d'archives conservés à la Simon Fraser University ainsi que les archives de la salle de concert indépendante Western Front détaillent les activités du Vancouver Community Gamelan. À Toronto, les activités d'Evergreen Club Contemporary Gamelan ont été bien documentées dans divers articles et contenu médiatique au fil du temps. Beaucoup de données sont accessibles en ligne via les portails de journaux tels que *The Globe and Mail* ou *Toronto Star*. Andrew Timar, membre fondateur de l'ensemble et principal médiateur du gamelan dans la ville, possède également une importante collection de documents d'archives en plus d'être l'auteur de nombreuses chroniques sur le gamelan dans cette ville.

D'autre part, des entretiens semi-dirigés ont été conduits auprès de musiciens ayant participé, à un moment ou un autre, à un ensemble de gamelan au Canada. La sélection des participants s'est faite sur la base de leur implication prolongée au sein d'un ensemble. En plus d'élucider plusieurs détails moins bien documentés par les écrits, leur contribution permet de brosser un portrait des différents parcours musicaux qui ont été teintés par le gamelan, même lorsque ces musiciens se sont éloignés de la pratique de cette musique. Ces entrevues permettent aussi de cerner le climat

¹⁵ André-Éric Létourneau a fait partie de la première cohorte d'étudiants inscrits à l'Atelier de gamelan de l'Université de Montréal. Son travail est fondamentalement interdisciplinaire, à l'intersection entre la musique, le

de premières décennies de gamelan au Canada, incluant les jalons tels que l'Expo 86 de Vancouver et le Gamelan Summit à Toronto en 1997. De plus, notre corpus est agrémenté des entretiens semi-dirigés conduits à Bali par Jonathan Goldman en 2018 auprès de professeurs balinais émérites de l'Université de Montréal¹⁶. Ces entrevues offrent une perspective additionnelle sur les premières années d'enseignement du gamelan à Montréal ainsi que l'organisation interne du groupe de gamelan indonésien préparé pour l'Expo 86.

1.6. Méthodologie

L'argument de ce mémoire sera articulé en deux temps. D'abord, la première partie, « Recontextualiser le gamelan », présentera le contexte préalable nécessaire aux analyses de la deuxième partie. Elle inclura un premier chapitre situant le gamelan dans son contexte indonésien et international en plus d'élaborer l'appareil théorique qui sous-tend les chapitres suivants. Viendront ensuite deux chapitres qui documentent chronologiquement les événements ayant menés à la pratique du gamelan au Canada. Ces chapitres correspondent aux deux premières phases de notre périodisation déjà mentionnée. La première phase, articulée au chapitre trois, est celle qui précède l'institutionnalisation du gamelan au Canada. Durant les premières décennies suivant la guerre, le gamelan a été représenté ponctuellement au Canada par quelques événements isolés et tournées internationales depuis l'Indonésie ou les États-Unis. Les instruments de gamelan avaient également une présence minimale dans les consulats, notamment celui de Vancouver. Du côté de la composition, plusieurs musiciens locaux ont également pu se familiariser avec les musiques de l'Indonésie, notamment par les voyages, avant même que cette musique ne soit pratiquée au Canada. Dans cette première période, force est d'inclure la création d'Evergreen Club Gamelan Ensemble, car ce cas isolé précède la dissémination du gamelan à plus grande échelle dans les universités canadiennes. Cette période se conclut avec l'Exposition spécialisée de 1986 à Vancouver.

performance art et la communication radio. La nature de son œuvre l'a notamment poussé à conserver et utiliser des archives de toutes sortes, dont certaines concernent le gamelan en Indonésie ainsi qu'à Montréal.

Cet événement historique est également celui qui amorce la deuxième période du gamelan au Canada, faisant l'objet du chapitre quatre. L'événement s'est déroulé pendant le régime politique de Suharto, un général de l'armée nationale s'étant hissé au pouvoir en 1967. Cette époque est caractérisée par le renforcement des relations diplomatiques avec les puissances occidentales ainsi que des politiques autoritaires, notamment concernant la culture. Lors de l'*Orde Baru*, un régime né de campagnes meurtrières à l'endroit de présumés communistes en 1965-66 (Margolin 2001), les arts ont été instrumentalisés par le gouvernement indonésien avec plus d'ardeur qu'auparavant afin de promouvoir la nation par le biais de la diplomatie culturelle. La présence du gamelan à l'Expo 1986 ainsi que le don subséquent des instruments à deux universités canadiennes sont directement liés aux politiques culturelles développées pendant le règne de Suharto. La promotion gouvernementale des arts indonésiens a ensuite continué d'influer sur le gamelan au Canada pendant ses premières années de développement. L'exemple le plus concret de cet exercice diplomatique s'observe à Montréal dès l'ouverture de l'Atelier de gamelan. De 1987 à 1995, l'Université de Montréal et le conservatoire national balinais STSI Denpasar ont entretenu un lien étroit via l'embauche de professeurs balinais invités à enseigner le gamelan à la Faculté de Musique. Ces opérations étaient aiguillées par le recteur I Made Bandem, un artiste, ethnomusicologue et ministre de la culture influent sur la scène politique de l'époque. Celui-ci était donc chargé, au nom du gouvernement, de nommer les musiciens qui allaient représenter la culture balinaise à l'Université de Montréal. Ce chapitre aborde donc les développements qui sont survenus en conséquence directe de l'Expo 1986 et de la diplomatie culturelle qui s'y est opérée. Cette période se termine plus ou moins avec la fin du règne de Suharto en 1998, alors que les politiques culturelles du pays changent et que la mondialisation croissante accélère les changements en Indonésie et partout ailleurs.

La deuxième partie de ce mémoire, « Identités régionales », se consacrera entièrement à la troisième période de notre chronologie, soit celle où les ensembles canadiens cristallisent leur identité par leur longévité, leur répertoire et les nouvelles racines musicales qu'ils ont fait émerger. Cette période canadienne coïncide approximativement avec la *reformasi* en Indonésie, l'ère politique ayant commencé après la chute de l'*Orde Baru* (1998) et s'étendant jusqu'à

¹⁶ Ces entretiens ont été conduits dans le cadre de la recherche « The Invention of a Balinese tradition in Quebec's Contemporary Music Scene (1970-2000) » dirigé par Jonathan Goldman et subventionné par le CRSH (Programme

aujourd'hui. Depuis la fin du règne de Suharto, il y a eu un relâchement considérable dans les politiques culturelles, les restrictions d'expression artistique et la diplomatie culturelle à l'échelle internationale. Cette réalité affecte le gamelan au Canada dans la mesure où les initiatives d'échanges culturels chapeautés par le gouvernement indonésien sont allés en décroissance, le financement se faisant plus rare et la diplomatie culturelle devenant moins agressive. Cela signifie également une autonomie croissante chez les groupes de gamelan canadien, lesquels doivent se réaliser artistiquement dans un environnement où les ressources accommodant le gamelan sont parcimonieuses.

En résultent des directions artistiques plus personnelles chez les ensembles, souvent orientées vers une négociation entre l'entretien d'un répertoire traditionnel indonésien et le développement d'un répertoire nouveau et unique. Le relâchement des restrictions artistiques et l'éclatement des processus créatifs depuis le tournant du millénaire ont grandement inspiré l'innovation dans les arts traditionnels en Indonésie. La conscience de tels développements artistiques a été accrue et facilitée par les nouveaux moyens de communication tels qu'Internet et par l'accessibilité des voyages. Ce nouvel accès aux œuvres contemporaines indonésiennes présente le gamelan comme un art en constante réactualisation, une tradition pour laquelle il est possible de créer dans des directions inusitées. Quelques décennies après les premières traces de gamelan en sol canadien, cette période représente également un moment où il est possible d'observer avec recul les trajectoires que chacune des communautés de gamelan a prise.

Cette deuxième partie sera donc divisée en trois chapitres, un par région. Les communautés de Montréal, Toronto et Vancouver y seront discutées selon huit axes d'analyse, chacun correspondant à une sous-section de leur chapitre respectif. D'abord, un (1) compte rendu historique détaillera la genèse de la communauté musicale en question, synthétisant les éléments saillants et les motivations initiales de sa fondation. Ensuite, une (2) présentation de l'instrumentation à la disposition de ladite communauté mettra en perspective les possibilités et limites matérielles des de celle-ci. Dans le même ordre d'idées, chaque communauté s'est construite par le biais de (3) l'apprentissage d'idiomes musicaux différents, qui serviront à mettre en valeur les différences qui distinguaient déjà les trois pôles artistiques de prime abord. Le (4) développement des répertoires ainsi que le (5) rapport de la pratique du gamelan aux autres arts

serviront permettront de comprendre quelle direction artistique a été prise sur le long terme. De plus, les (6) affiliations institutionnelles ayant délimité les possibilités de concerts et de représentation sont également variables d'une ville à l'autre, ayant un impact sur la direction artistique des gamelans qui y résident. Étant donné la longévité des communautés étudiées, il conviendra aussi de considérer (7) les retombées que l'implication en gamelan a pu avoir sur les musiciens y ayant participé. Finalement, une (8) description d'œuvre clôturera chaque chapitre, offrant la possibilité d'observer comment les éléments discutés auparavant se manifestent au sein de la création musicale. Les œuvres étudiées sont *Campuran* (2019) d'Hugo Levasseur pour Montréal, *In the High Branches* (2008) de Linda Caitlin Smith et *Pitohui* (2008) de Mark Duggan pour Toronto et *Beledrone* (2011) de Michael O'Neil pour Vancouver. Ces œuvres ont été choisies parce qu'elles sont récentes et mettent en lumière les activités contemporaines de chaque gamelan, permettant ainsi de comparer les éléments discutés pour chaque ensemble à un projet artistique actuel. Elles serviront à démontrer en quoi ces trois communautés offrent des contextes de créations distincts à partir desquels des œuvres uniques sont produites.

Partie 1 - Recontextualiser le gamelan

2. Le gamelan, une musique « du monde »

« ...seeing that historical point, I told many composers in every workshop and semester in my gamelan class that the gamelan does not only belong to “Balinese or Javanese” community anymore. It’s open to the general public to develop on their own. »¹⁷

-Sutrisno Hartana

¹⁷ Citation tirée d’un entretien entre Sutrisno Hartana et l’auteur, le 15 octobre 2020.

2.1. Un héritage musical de l'Indonésie

Le terme gamelan désigne les ensembles de percussions traditionnels originaires des îles d'Indonésie. Puisqu'il peut référer tant à l'ensemble de musiciens qu'aux instruments eux-mêmes ou encore à un type de répertoire, selon son contexte d'utilisation, il est préférable de comprendre le gamelan comme un éventail complexe de traditions musicales originaires de l'archipel. Il existe peu de traces historiques documentant le développement précoce de tels ensembles, et toute tentative d'en théoriser la genèse reste au mieux hypothétique. Toutefois, on estime que des formes embryonnaires de gamelan ont existé au moins depuis le IX^e siècle¹⁸. Bien que le gamelan se soit répandu et développé à plusieurs endroits dans la région, l'épicentre du gamelan est le centre de l'île Java, où ont prospéré plusieurs générations de souverains javanais. C'est le cas du royaume hindoue-bouddhiste Majapahit, qui lors de son âge d'or a exercé une forte influence culturelle sur les autres îles de l'archipel à divers degrés (Hannigan 2015, p. 52-56). C'est à cette époque qu'on attribue le développement du gamelan comme art de cour, une tradition savante liée au prestige et à la royauté.

D'autre part, l'Indianisation de l'Asie du Sud-Est maritime est souvent invoquée pour expliquer l'hybridation culturelle qui a pu donner naissance au gamelan (Osborne 2004, p. 18-39; Spiller 2004, p. 49-59; Nicolas 2012). Cette influence se traduit encore dans les genres dramatiques, qui puisent largement dans les récits mythologiques indiens pour leur trame narrative. Malgré l'islamisation du pays, plus de trois siècles de régime colonial hollandais ainsi qu'une institutionnalisation des arts traditionnels au lendemain de l'indépendance, le gamelan conserve une place importante et complexe dans la vie culturelle de l'île. À Java centre, la connotation royale du gamelan persiste alors que des sultanats exercent encore un pouvoir politique nominal et entretiennent leurs ensembles respectifs d'artistes dans les villes de Yogyakarta et Surakarta.

Au-delà du centre de Java, le gamelan s'est imposé comme une tradition d'une grande malléabilité, s'adaptant à de nouveaux contextes, lorsque naturalisé ailleurs dans l'archipel. Au fil du temps, des variantes régionales de l'orchestre javanais se sont développées non seulement sur d'autres îles, telles que Bali, Lombok, Madura et Kalimantan, mais également dans des régions

périphériques de l'île de Java, telles que les villes de Jakarta, Cirebon, le district de Banyumas et la province de Java oriental. De tous ces lieux où le gamelan a été absorbé par la culture locale, deux régions s'imposent comme des centres culturels d'une importance équivalente à celle de Java centre en ce qui concerne le développement de cet art. La région occidentale de Java, habitée par le peuple ethnolinguistique sundanais, a développé tout un éventail d'ensembles, de styles et de répertoires de gamelan distinct des genres officiels du centre de l'île. Parmi les nombreux types de gamelan développés dans la région, le petit gamelan *degung* se distingue par son instrumentation réduite par rapport aux orchestres de cour.

L'autre région phare est Bali, où divers ensembles se sont développés dans toutes les régions de l'île. Bali est une région spéciale de l'Indonésie, étant la seule île majoritairement hindoue de l'archipel. Cette particularité lui vient d'une culture locale ancrée dans un animisme ayant, au fil des siècles, absorbé des éléments de l'hindouisme et du bouddhisme qui florissaient lors du règne de l'empire Majapahit. Encore aujourd'hui, l'appartenance à cet empire est revendiquée dans les discours sur la culture balinaise. Cet héritage a longtemps été expliqué comme issu d'une migration massive de populations javanaises hindoues voulant fuir l'influence de l'Islam qui s'est exercée sur Java à partir du tournant du millénaire (Spiller 2004, p. 54-56). Cependant, cette théorie de Bali comme dernier bastion de l'hindouisme est de plus en plus contestée. Adrian Vickers parle plutôt d'une revitalisation volontaire de la culture balinaise par les rois balinais du 17^e siècle qui, tentant de bonifier leur prestige, avaient intérêt à s'inscrire dans une lignée familiale directement héritière de l'empire Majapahit (Vickers 2012, p. 63-112).

À partir du XX^e siècle, plusieurs facteurs sont intervenus dans le développement de la musique à Bali, à commencer par le nouveau régime colonial hollandais qui ne s'est véritablement implanté sur l'île qu'après les suicides collectifs (*puputan*) de 1906 et 1908, derniers souffles des royaumes souverains de Klungkung et Badung. Pour les autorités hollandaises, Bali était perçue comme un endroit où la culture devait être préservée, sorte de musée intemporel sur lequel il était possible de capitaliser notamment avec l'industrie du tourisme (Vickers 2012, p. 113-184). Ainsi, plusieurs chercheurs occidentaux se sont intéressés à documenter la culture balinaise à partir du

¹⁸ Les murales gravées sur le temple bouddhiste Borobudur sur l'île de Java offrent plusieurs représentations de musiciens jouant des instruments de gamelan. La construction de ce temple est estimée à l'an 800.

début du siècle, stimulant le développement des arts en s'en faisant mécènes ou agents¹⁹. L'influence que la royauté exerçait sur la culture balinaise s'est vue désamorcée par le nouveau régime colonial et la musique a notamment été relayée à l'échelle du village. Parallèlement, un contact sans précédent avec des artistes étrangers exerçait à l'époque de nouvelles pressions et influences sur les artistes et musiciens locaux. C'est dans ce climat que l'ensemble séculier *gong kebyar* s'est développé et éventuellement imposé comme l'orchestre balinaise du XX^e siècle par excellence (Tenzer 2000, p. 86-90; Vitale 2016).

À Java, les derniers siècles ont été marqués par d'innombrables changements. D'une part, l'invention d'une notation chiffrée a complètement révisé le rapport des musiciens javanais à la mémoire et à l'interprétation du répertoire (Perlman 2004, p. 117-126). De plus, la perte d'influence des sultanats dans la vie politique et culturelle de l'île n'a pas engendré de réappropriation massive du gamelan par la population au même titre que dans les villages balinaise. Ce sont plutôt les conservatoires et radio nationales qui, en institutionnalisant les arts après l'indépendance, ont fourni aux artistes un espace dédié à l'entretien et la revitalisation des arts javanais (Becker 1980, p. 26-36). La succession de régimes politiques, de la colonisation hollandaise à l'Indonésie indépendante, a également stimulé de nouvelles formes d'expression musicales tout en enterrant certaines au passage. Nous reviendrons sur certains de ces développements.

Aujourd'hui, les trois régions principalement reconnues pour le gamelan sont Java centre, Java Ouest et Bali. Ce découpage simplifié, qui sera nuancé plus loin dans ce chapitre, regroupe des répertoires parfois si distincts les uns les autres que la dénomination gamelan qui les unit peut parfois être trompeuse²⁰. Il est tout de même possible d'observer un noyau de points communs dans l'instrumentation, dans les rôles fonctionnels et sociaux des ensembles et dans les modes de transmission de ces musiques diversifiées. De manière générale, les gamelans sont tous des

¹⁹ Notamment, Walter Spies est connu pour avoir participé, dans les années 1930, au processus de transformation de la danse rituelle *sanghyang* en spectacle de *kecak* devenu populaire auprès du tourisme. Par ailleurs, Colin McPhee documente son rôle de mécène chez de jeunes musiciens dans son ouvrage *A House in Bali* publié en 1944. En 1952, l'imprésario John Coast a commandé la danse *Oleg Tamulilingan* au danseur I Ketut Marya en vue d'une tournée internationale mettant en scène musique et danse du village de Peliatan.

²⁰ Les xylophones en bambou se jouant en duo, appelés *rindik* et *grentang* à Bali et *angklung paglak* à Banyuwanyi (Java Est), peuvent être considérés comme des gamelans au même titre que l'ensemble de processions balinaise *beleganjur*, qui ne contient que des gongs et cymbales de bronze.

ensembles de percussions, incorporant des métalphones et gongs faits de bronze ou de fer²¹. Ils sont souvent joués en contextes communautaires, religieux ou non, accompagnant la danse ou les arts dramatiques. Les répertoires de gamelan sont principalement transmis de façon orale, et ce même si des formes de notation ont été développées depuis.

Par ailleurs, de nombreux ensembles de gamelan sont actifs à l'extérieur de l'Indonésie. Ceux-ci sont majoritairement affiliés à un département de musique universitaire, comme c'est le cas en Amérique du Nord, en Europe ainsi qu'au Japon et ailleurs. Sauf exception, ces communautés ne sont pas liées aux diasporas indonésiennes présentes dans ces pays. Ces phénomènes de déterritorialisation du gamelan ont donné lieu à des échanges culturels complexes entre artistes de l'Indonésie et ceux de partout dans le monde. Le gamelan jouit ainsi d'une exportation mondiale fructueuse, à une échelle que peu d'autres traditions non occidentales ont connue jusqu'à présent.

²¹ Les gamelans peuvent être construits en fer, en bronze, en bois, en bambou ou encore avec un alliage de métaux, le matériau de fabrication n'étant pas un critère discriminatoire dans la définition de ce qu'est un gamelan.

2.2. Une fascination de longue date pour l'Occident

L'idée du gamelan et des îles de Java et Bali fait partie de la conscience collective européenne depuis plusieurs siècles. Avant d'être jouée en Europe, la musique pour gamelan javanais était un objet de curiosité pour bon nombre de chercheurs et voyageurs au cours du XIX^e siècle. Selon Matthew Cohen, il est possible d'y retracer plusieurs cas d'Occidentaux étudiant la musique à Java, alors qu'en Europe la présence du gamelan était encore essentiellement muséologique (Cohen 2007). Par ailleurs, Spiller documente la « javaphilie » d'artistes américains ayant basé leur carrière autour des arts indonésiens au cours du XX^e siècle. À l'abri d'une diaspora javanaise qui aurait pu remettre en question cette autorité, ces artistes ont agi comme ambassadeurs de la culture javanaise auprès de la scène culturelle américaine et internationale (Spiller 2015).

Pour comprendre la prise de conscience graduelle du gamelan en Europe et en Amérique, Sumarsam offre une périodisation utile (Sumarsam, 2013, p. 77-114)²². Il retrace les tout premiers écrits sur la musique javanaise à l'officier britannique Sir Francis Drake, dont les rapports sur la musique précèdent de deux siècles les activités de Sir Stamford Raffles, connu pour avoir commandé un gamelan javanais en 1816 et publié *The History of Java* l'année suivante. Ce volume contient notamment de nombreuses descriptions des arts performatifs javanais et a pavé le chemin vers d'autres écrits sur le sujet au cours du siècle. Ce premier point de contact entre les sociétés européennes et la culture musicale javanaise place le gamelan essentiellement dans une position décorative, comme un objet à contempler pour son exotisme et son esthétique visuelle²³.

Par la suite, cet affichage du gamelan comme curiosité s'est décuplé dans le contexte des premières expositions coloniales, à commencer par l'Exposition de 1879 à Arnhem, où le public hollandais a pu entendre la musique du gamelan javanais pour la première fois. L'exposition de 1822 au Royal Aquarium de Westminster en Angleterre a continué dans cette lignée, offrant des performances quotidiennes de la troupe royale de gamelan de Yogyakarta. Dans le cadre de ces foires, le public était amené à admirer les produits d'exportation des empires coloniaux. Le

²² L'essentiel de la présente discussion repose sur la chronologie présentée au chapitre 4 du livre de Sumarsam.

²³ Pour une description détaillée des lieux d'exposition du gamelan en Europe, voir Sumarsam 2013, p. 85.

gamelan y était perçu comme appartenant à la haute culture aristocratique de Java, et servait donc à soutenir le prestige du régime colonial par l'entremise de ses possessions.

À partir des expositions subséquentes, telles que celles de 1883 à Amsterdam, de 1889 à Paris et de 1893 à Chicago, le modèle narratif utilisé pour représenter la musique des îles d'Asie maritime a évolué vers une reproduction de la culture des villages (*kampong*). Dans cette optique, les arts traditionnels javanais n'étaient plus instrumentalisés pour représenter la haute culture, mais plutôt la culture primitive. Dans une perspective évolutionniste, où on percevait les civilisations comme plus ou moins avancées sur une échelle linéaire d'évolution humaine, le gamelan servait désormais à muséifier une culture musicale à son état primitif. C'est dans le cadre de l'Exposition universelle de Paris de 1889 que Claude Debussy aurait entendu pour la première fois un orchestre de gamelan, en l'occurrence un ensemble insolite mélangeant musiciens et répertoires de l'ouest et du centre de Java. Les répercussions de la rencontre avec le gamelan sur la musique de Debussy ont été bien documentées (Cook 2013). Cette surreprésentation du compositeur français dans la littérature a même eu pour effet d'obscurcir le travail des nombreux compositeurs eurasiens de l'époque qui entretenaient par ailleurs des liens beaucoup plus étroits avec la culture javanaise (Wibisono 2012). En ce sens, l'historiographie musicale européenne inscrit systématiquement le travail de compositeurs partageant subséquemment cet intérêt, tels qu'Olivier Messiaen, Colin McPhee ou Benjamin Britten, dans la lignée des événements de 1889.

La quatrième période de contact entre l'Occident et le gamelan telle que théorisée par Sumarsam est celle d'un passage d'une vision orientaliste des musiques non européennes vers un interculturelisme. Elle représente un moment transitoire où les échanges culturels participatifs dans les arts traditionnels ont graduellement remplacé les représentations exotisantes qui faisaient coutume auparavant. Parmi les événements notoires ayant amorcé cette réflexion, Sumarsam mentionne le refus de délégués indonésiens de collaborer à l'exploitation coloniale en envoyant leurs musiciens jouer dans les expositions européennes. Lors de l'exposition coloniale de 1931 à Paris, ce refus a toutefois été compensé par l'envoi d'une troupe balinaise, offrant son lot de découvertes à de nombreux artistes²⁴.

²⁴ C'est dans le cadre de cette même exposition qu'Antonin Artaud a pris conscience des musiques et danses balinaises, une influence qu'il tentera d'incorporer par la suite dans sa pratique théâtrale.

Ce changement d'attitude face aux arts dans la première moitié du XX^e siècle est contemporain au développement touristique de l'archipel ainsi qu'aux études de terrains prolongées. L'ethnomusicologue Jaap Kunst est reconnu pour ses recherches sur les musiques régionales des îles indonésiennes, qu'il entame dès son arrivée en Indonésie en 1919. Son livre *De toonkunst van Java* (La Musique à Java), paru en 1934, est reconnu comme un jalon dans la documentation de la musique javanaise et reste un ouvrage de référence. À Bali, une cohorte de chercheurs se sont installés dans la région d'Ubud à partir des années 1920 jusqu'aux débuts de la Seconde Guerre mondiale. C'est le cas notamment de l'artiste peintre Walter Spies, dont l'implication dans les arts balinais a encouragé la création du spectacle *kecak* toujours célèbre dans les réseaux touristiques de l'île (Stepputat 2010). Son contemporain, le compositeur canadien Colin McPhee, fut un pionnier dans la recherche musicale spécifiquement sur la musique balinaise. Entre les années 1931 et 1938, il a consacré la majeure partie de son temps à la documentation, à la préservation et à la revitalisation de plusieurs genres de gamelans balinais (McPhee 1966). À ce contingent s'ajoutent Michel Corravubias, Gregory Bateson, Jane Belo, Claire Holt et Margaret Mead, tous actifs à un moment décisif où les arts balinais étaient en pleine mutation due à leur émancipation de la cour. L'image de Bali, nourrie par le travail de ces individus, résonne encore dans l'imaginaire collectif occidental de l'île comme un paradis intemporel (Vickers, 2012, p. 113-184).

2.3. Essors artistiques en temps de guerre froide

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, une grande partie du monde a été plongée dans le climat tenace de la guerre froide, opposant les pays ralliés autour d'une économie libérale à ceux adoptant un modèle politique socialiste. Cette seconde catégorie représente un éventail d'idéologies communistes florissant en Asie et en Europe de l'Est à l'époque et dont les nations occidentales voulaient s'éloigner. En 1949, l'année de l'indépendance effective de l'Indonésie, l'OTAN est créée dans le but d'unir les pays se positionnant contre la montée en puissance de l'URSS. Le positionnement des puissances occidentales s'accompagne d'un désir de sécuriser le modèle capitaliste chez les pays du tiers monde non alignés, qui représentent « la seule région où

des transferts d'alliance sont envisageables » (Thérien 1989, p. 318-319). Si le Canada fait aussi partie de cette alliance internationale de pays occidentaux, son rôle dans la guerre froide a été de second plan en comparaison avec celui des États-Unis. Refusant de s'impliquer dans le conflit trentenaire de la guerre du Vietnam, le Canada subit des répercussions sociales moins profondes que celles vécues par la société américaine de l'époque. Cependant, les deux sociétés voisines sont marquées par une effervescence artistique parallèle ainsi qu'une ouverture sur le monde inédite. Ces changements ont pavé le chemin vers une exposition sans précédent aux cultures et musiques d'ailleurs.

Aux États-Unis, l'ouverture sur les traditions étrangères est liée aux mouvances politiques antiguerre et pro droits civils militant durant la guerre du Vietnam. Dans la sphère du jazz, de nombreux musiciens noirs, tels que John Coltrane, Pharoah Sanders et Don Cherry incorporent des influences d'ailleurs, notamment de l'Afrique (Klump 1999, p. 9). L'émergence d'une *world music* en tant que genre musical commercial culmine dans les années 1980 alors que le marché du disque tente de regrouper la musique non occidentale sous une seule étiquette (Klump 1999, p. 10). Ce marché fait suite à un engouement pour la musique classique indienne auprès des publics américains propulsé par le succès de Ravi Shankar et des Beatles. À l'intersection entre ce milieu et les cercles académiques de composition se trouvent les compositeurs dits minimalistes tels que Terry Riley et La Monte Young (Heisinger 1989, p. 432). D'autres tels que Steve Reich étudient et s'inspirent directement des musiques africaines et balinaises (Tenzer 2019). Néanmoins, c'est davantage par l'entremise des institutions privées finançant l'éducation, les arts ou l'aide humanitaire que le contact culturel entre les États-Unis et l'Indonésie est nourri. Les fondations *Rockefeller*, *Ford* et *Fulbright* permettent à nombreux de ces échanges d'être réalisés. La place privilégiée de l'Indonésie dans la mire des institutions américaines n'est toutefois pas anodine puisqu'elle participe à l'exercice diplomatique qui permettra aux États-Unis de dérober à l'Union soviétique un potentiel allié politique et idéologique (McGraw 2013, p. 33-32)²⁵.

Au Canada, il n'existe pas encore de tels échanges culturels avec l'Indonésie, si ce n'est d'un désir généralisé du gouvernement canadien de dynamiser ses liens avec les pays en

²⁵ Le gouvernement Sukarno semble s'allier avec l'URSS en acceptant du financement soviétique pour certains bâtiments et institutions. Les États-Unis s'intéressent donc à l'Indonésie dans l'espoir de faire contrepoids, mais ne réussissent pas à avoir la coopération de Sukarno. C'est le renversement du pouvoir par le général Suharto qui ouvrira la porte aux États-Unis.

développement pour établir des liens économiques durables (Thérien 1989, p. 330). Les arts indonésiens n'y sont diffusés massivement qu'à partir du Asia Pacific Festival 1985 à Vancouver. Les arts sont néanmoins en plein essor au pays, bousculés notamment les manifestes québécois *Prisme d'yeux* et *Refus global* en 1948. La *Canadian League of Composers* se donne pour mission la promotion et la diffusion de la musique canadienne dès 1951, une initiative qui en lancera plusieurs autres dans les décennies à venir (Beaucage 2011, p. 17-33). Le Québec sort du régime conservateur de son premier ministre Maurice Duplessis en 1960 et est plongé dans une période d'émancipation intellectuelle souvent qualifiée de « révolution tranquille ». Cette ère politique est notamment responsable d'importantes réformes en éducation, en services sociaux ainsi que d'une laïcisation de la société québécoise. La même décennie, Montréal accueille l'Exposition universelle de 1967, première au Canada, un événement au rayonnement international. Bien que l'Indonésie n'y soit pas représentée par un pavillon, cet événement symbolise un jalon dans l'histoire culturelle canadienne. C'est également à partir des années 1960 que le mécénat d'état foisonne alors que les institutions culturelles se décuplent à travers le pays (Saint-Pierre & Gattinger 2011)

Dans l'édition du 2 décembre 1957 du journal québécois *Le Devoir*, l'Indonésie faisait doublement manchette. En première page figurait la couverture d'un attentat raté contre le président indonésien Sukarno, alors qu'une critique élogieuse du premier concert de gamelan balinaise au Canada amorçait la section culturelle quelques pages après. L'événement relaté dans l'article de première page était alors correctement identifié comme une « violente manifestation du malaise politique en Indonésie » qui a culminé lors de la transition brutale vers le régime autoritaire de l'*Orde Baru*²⁶. Pour l'Indonésie, les décennies correspondant à la guerre froide sont une période de tumultes persistante au cours de laquelle les impératifs esthétiques ont été constamment redéfinis (McGraw 2013). À partir de l'Indépendance de l'Indonésie, la notion de culture indonésienne est mise en cause et son identité doit négocier le sentiment d'appartenance nationale avec l'imposante diversité culturelle caractérisant l'archipel. Prêchant la devise officielle d'unité dans la diversité (*Bhinneka Tunggal Ika*), Sukarno est un fervent admirateur des arts traditionnels régionaux et en fait la promotion afin d'élever le prestige de l'héritage culturel

national (Cohen 2019, p. 257). Au même moment, le patronage des arts indonésien par les fondations américaines renforce des idéaux esthétiques d'expérimentalisme et d'abstraction analogues aux courants artistiques américains (McGraw 2013, p. 35). Cette dynamique est renforcée lorsque le pays prend un virage décidément anticomuniste à la suite aux campagnes brutales de Suharto en 1965-66 (Margolin 2001). Cet épisode, responsable de la décimation d'une grande partie de la population indonésienne, dont de nombreux artistes, a engendré des tensions traduites en art par des discours esthétiques paradoxaux. Suharto, faisant la promotion de la culture avec un autre programme politique que celui de son prédécesseur, instrumentalisait les arts pour créer des liens avec les puissances mondiales et s'attirer des investisseurs (Cohen 2019, p. 262-263). Ainsi, avant-gardisme et traditionalisme ont été utilisés à tour de rôle pour servir l'agenda national. C'est dans ce climat d'instabilité politique et de pressions externes sur l'Indonésie que la *musik kontemporer* a notamment mis à l'épreuve la culture du gamelan dans l'archipel (McGraw 2009; McGraw 2013).

²⁶ La citation est tirée du titre de l'article en question, « Violente manifestation du malaise politique en Indonésie – Le président Sukarno échappe à un attentat », qui fait la première page de cette édition du *Devoir*, sans toutefois être signé par un auteur.

2.4. Institutionnalisation du gamelan en Amérique du Nord

Le premier gamelan en sol américain était un gamelan sundanais livré pour la *World's Columbian Exposition* à Chicago en 1893, et acquis par la suite par le *Field Museum of Natural History* (Sumarsam 2013; Fishman 2021)²⁷. Pour que le gamelan transcende son statut d'objet muséologique aux États-Unis, il a fallu attendre une décennie après la Seconde Guerre mondiale. Pour comprendre comment le gamelan s'est répandu dans la plupart des grandes universités américaines, il est important de faire un survol des institutions qui ont encouragé la recherche sur le gamelan et les musiques indonésiennes.

Les principaux acteurs dans ce financement sont le *Fulbright Scholar Program*, la *Ford Foundation* et la *Rockefeller Foundation*. *Fulbright* est une initiative créée en 1945 par le sénateur d'Arkansas J. William Fulbright dont l'objectif est d'utiliser les profits des ventes de surplus de l'armée afin de promouvoir la recherche. Ce fonds privé offre notamment un programme d'échange, le *Global Scholar Award*, qui permet le financement de projets transrégionaux²⁸. Au fil des ans, cette fondation a financé d'innombrables projets de recherche impliquant les musiques balinaises et javanaises. La *Ford Foundation* est un organisme travaillant pour l'égalité humaine et la justice sociale. Elle a été fondée par Edsel Ford, le fils du fondateur de la *Ford Motor Company* Henry Ford. Aujourd'hui, cet organisme a vendu ses parts de la compagnie automobile et poursuit sa mission humanitaire dans plus d'une dizaine de pays, avec notamment un bureau à Jakarta en Indonésie. La fondation offre plusieurs bourses aux individus à la tête de projets interculturels et internationaux s'inscrivant dans leur ligne de pensée²⁹. Centenaire, la *Rockefeller Foundation* est une fondation privée à vocation humanitaire ayant versé des bourses pour une grande variété de domaines de recherche, notamment la santé. Quoique les motivations des fondations *Ford* et *Rockefeller* soient davantage humanitaires, leurs répercussions sur la recherche sont comparables à celles de *Fulbright* et plusieurs générations de

²⁷ Le site web du musée fait d'ailleurs l'inventaire de ses acquis provenant de ladite exposition. Voir <https://libguides.fieldmuseum.org/c.php?g=540236&p=3699368>, consulté le 5 novembre 2020.

²⁸ Pour plus de détails concernant les programmes *Fulbright*, voir <https://www.cies.org/about-us>, consulté le 11 juin 2020.

²⁹ Pour plus de détails sur la *Ford Foundation*, voir <https://www.fordfoundation.org/work/investing-in-individuals/the-ford-global-fellowship/>, consulté le 11 octobre 2020.

musicologues ont bénéficié de leur appui pour la recherche en Indonésie³⁰. Inversement, ces institutions ont financé les études et séjours aux États-Unis d'artistes et chercheurs indonésiens³¹.

Lui-même lauréat des fondations *Fulbright* et *Ford*, le chercheur Mantle Hood a ouvert la première classe américaine de gamelan javanais en 1954 à UCLA en Californie³². À l'époque, cette classe prenait la forme d'un groupe d'étude jouant sur une poignée d'instruments achetés par Hood (Spiller 2015, p. 124-151). L'acquisition d'un gamelan complet en 1958 pour développer le cours de musique javanaise a par ailleurs été financée par une bourse de la *Rockefeller Foundation*³³. Deux ans plus tard, Hood a fondé l'Institut d'ethnomusicologie à cette université et publié un article sur la bi-musicalité, sorte de manifeste faisant la promotion de l'apprentissage pratique des musiques non occidentales en simultané avec l'étude de sa propre musique. Cette pensée, suivant le modèle du bilinguisme, est restée fort influente dans les cercles de gamelan en Amérique du Nord. Elle a nourri l'instauration de nombreuses autres classes de gamelan à travers les États-Unis où les étudiants sont invités à développer des compétences musicales pratiques et complémentaires à la connaissance théorique. Aujourd'hui, il s'y trouve des centaines de gamelan actifs, dont environ 60% sont affiliés à une université selon un recensement publié en 2012 sur le site de l'American Gamelan Institute. La majorité de ces ensembles se situe du côté ouest des États-Unis, notamment dans les états de Californie, Washington et Oregon. Il y a également une forte activité dans les états de New York, du Colorado et du Massachusetts. Bien que cette présence soutenue d'ensembles de gamelan américains ait formé des générations d'experts, les résidences d'artistes indonésiens et

³⁰ L'intérêt marqué de ces institutions pour la culture indonésienne après la guerre révèle le climat politique de l'époque. Considérant la position anticommuniste des États-Unis, un nouveau degré de lecture s'impose. Durant la guerre froide, les États-Unis ont investi dans leurs relations avec les nations non alignées, dont l'Indonésie faisait partie, afin de lutter contre la propagation du communisme en Asie du Sud-Est. Notons que vers la fin du règne de Sukarno, les idées socialistes et communistes gagnaient en influence en Indonésie. Cette tendance a été complètement étouffée par le régime autoritaire de Suharto dès 1965. Sous cet angle, les intérêts politiques et diplomatiques à investir dans les échanges culturels entre les États-Unis et l'Indonésie sont mis en lumière.

³¹ Par exemple, l'intellectuel indonésien Suka Hardjana a bénéficié du soutien *Fulbright Scholar* pour ses études aux États-Unis.

³² Certains théorisent que l'idée qu'a eue Mantle Hood de fonder un groupe d'étude du gamelan lui a été inspirée par son séjour en Hollande, où le premier groupe de gamelan non indonésien, Babar Layar, se développait sous l'œil bienveillant de Jaap Kunst (Mendonça, 2011). À partir des années 1910, des groupes d'études menés par des étudiants indonésiens résidant en Hollande ont existé. Certains d'entre eux ont été fréquentés par les compositeurs américains Henry Cowell et Percy Grainger (Cohen 2007).

³³ Voir <https://schoolofmusic.ucla.edu/facilities/world-music-instrument-collection/>.

l'embauche de professeurs invités au sein d'ensembles sont restées centrales, faisant de la plupart des ensembles de gamelan des conduits pour de fructueux échanges culturels.

Un développement notoire de la culture du gamelan en Amérique du Nord est son implication dans le travail de plusieurs générations de compositeurs. Sachant que l'imaginaire de la composition occidentale avait déjà été marqué par le gamelan au cours de la première moitié du XX^e siècle, il n'est pas surprenant que cette influence se soit décuplée à la suite d'un contact direct avec le gamelan. L'accès aux instruments et à un enseignement pratique des traditions indonésiennes a offert de nouvelles ressources musicales aux compositeurs américains, qui représentent un important pourcentage démographique des participants aux ensembles de gamelans. L'influent compositeur Henry Cowell, qui avait lui-même brièvement étudié le gamelan, a formé une génération de compositeurs dont plusieurs s'y sont intéressés à différents degrés. Si John Cage s'est intéressé au gamelan surtout pour ses qualités timbrales, Lou Harrison s'est investi activement dans l'enseignement, la composition et la construction de gamelan.

Avant Lou Harrison, Dennis Murphy avait déjà construit un premier gamelan en fer d'inspiration javanaise, établi au Goddard College dans l'état du Vermont. D'autres compositeurs, tels que Daniel Schmidt et Barbara Benary ont aussi construit leurs propres instruments, contribuant au développement d'une culture d'invention d'instruments de gamelan aux États-Unis. En parallèle, plusieurs musiciens américains se sont investis à temps plein dans l'une ou l'autre des traditions de gamelan. Certains d'entre ont à la fois pris les rôles de compositeur et de chercheur. D'autres se sont positionnés en défaveur de la composition pour ces instruments, prenant le parti exclusif de l'ethnomusicologie. Certains musiciens n'entretiennent presque plus de lien avec le savoir traditionnel et se dédient entièrement à la création musicale. Entre ces intérêts et positions idéologiques parfois conflictuelles, il existe une multitude de motivations qui poussent les Américains à jouer du gamelan. La naturalisation du gamelan aux États-Unis a été réaffirmée en 1981 avec la création de l'American Gamelan Institute, un organisme fondé par la compositrice Jody Diamond et se consacrant à la documentation, au répertoire et à la dissémination du savoir sur le gamelan en Amérique du Nord et ailleurs. Le site internet de l'organisme donne accès gratuitement aux numérisations de sa publication périodique *Balungan* ainsi qu'à des centaines de partitions de pièces de gamelan, la plupart des œuvres américaines.

Du côté indonésien, la dissémination de ses arts traditionnels a profité au gouvernement dans ses relations internationales. Les arts de la scène ont été instrumentalisés dès l'Indépendance de l'Indonésie pour hausser le prestige du pays aux yeux du monde. Le premier président indonésien, Sukarno, était amateur d'art. Lors de son régime, il a déployé de nombreuses missions culturelles sous la forme de tournées internationales et de participations aux festivals un peu partout sur le globe. Ces affinités pour l'art, au-delà d'un intérêt personnel, ont été déployées pour présenter la culture indonésienne comme porteuse de traditions savantes et comme contribuant au grand portrait d'une culture mondiale (Cohen 2019). Ces envois culturels ont changé de connotation à partir de la seconde présidence de l'Indonésie. Suharto étant loin d'être un amateur d'art, l'instrumentalisation des arts indonésiens sous le régime de l'*Orde Baru* se manifeste surtout comme une tentative d'attirer de potentiels investisseurs pour l'Indonésie. Des exemples notoires d'affichage international des arts indonésiens sont l'Exposition spécialisée de Vancouver de 1986 ainsi que le *Festival of Indonesia* (KIAS) déployé partout aux États-Unis de 1990 à 1991. Ces événements ont mis en scène les arts liés au gamelan, tels que la musique instrumentale, la danse et le théâtre de marionnettes. C'est lors de ce régime que le ministre des Affaires étrangères Mochat Kusumaatmadja, actif de 1978 à 1988, a établi la notion de diplomatie culturelle. L'*Orde Baru* est aussi le régime sous lequel s'est développé le programme d'échange international Darmasiswa dont plusieurs musiciens occidentaux ont bénéficié pour étudier le gamelan et dont le motif principal est la dissémination de la culture indonésienne à travers le monde³⁴.

2.5. Les régionalismes musicaux en Indonésie

Pour mieux saisir l'ampleur de la diversité musicale qui existe en Indonésie, dans le monde du gamelan et au-delà, il est pratique de distinguer trois degrés de régionalismes : a) régionalisme provincial, b) régionalisme médian et c) régionalisme local. Ces abstractions ne traduisent pas parfaitement la complexité du fait musical en Indonésie, mais elles sont un cadre théorique utile

³⁴ L'auteur a bénéficié d'une bourse Darmasiswa pour l'étude de la musique balinaise à ISI Denpasar pour l'année 2016-2017. Pour plus de détails sur le programme gouvernemental Darmasiswa, voir <https://darmasiswa.kemdikbud.go.id/about-us-2/>.

pour comprendre les différentes couches d'influences qui peuvent être transmises dans l'enseignement du gamelan, et donc dans son développement outremer. Par ailleurs, cette lecture de la diversité culturelle indonésienne souligne le caractère malléable du gamelan tel qu'il sera décrit à la section suivante.

D'abord, appelons régionalismes provinciaux les styles musicaux qui se développent à l'échelle des provinces de l'Indonésie. Le hasard de l'histoire veut que les trois grandes régions reconnues comme épices de développement du gamelan correspondent à des provinces de l'Indonésie moderne. Ainsi, l'île de Bali est une province de l'Indonésie, tout comme le sont Java ouest et Java centre³⁵. Il existe d'autres styles associés à des provinces, telles que le gamelan pratiqué dans l'est de Java ou dans d'autres îles du pays. Cependant, ces traditions sont trop peu institutionnalisées et connues pour avoir acquis la même importance culturelle que les autres à l'échelle nationale. De plus, ces traditions musicales sont peu répandues hors de l'Indonésie et ne sont généralement pas incluses dans la tripartition géographique qui fait consensus dans le milieu international du gamelan³⁶.

Ensuite, les régionalismes médians sont les styles associés à une région particulière à l'intérieur d'une province de l'Indonésie. Ce type de régionalisme peut être revendiqué par une région, une ville ou un pouvoir politique particulier. Au centre de Java, la royauté est scindée entre les villes de Surakarta et Yogyakarta. Au fil du temps, la rivalité historique de leurs *kraton* (palais du sultan) respectifs a conféré à chaque ville un style propre par l'entremise des orchestres en résidence. Avec leurs nuances esthétiques distinctes, les villes de Surakarta et Yogyakarta représentent les deux styles officiels de gamelan javanais. Ces styles sont également transmis par l'entremise des conservatoires situés dans chaque ville, un processus qui en officialise les critères esthétiques. À Bali, ce type de séparation est moins circonscrite, mais tout de même reconnue officieusement par les Balinais. Par exemple, une distinction est faite entre le style du nord et le style du sud dans l'interprétation du répertoire *gong kebyar* (Vandal 2009). Le district de Negara,

³⁵ Dans la nomenclature moderne, la ville de Yogyakarta et ses environs sont considérés comme un territoire spécial doté d'une autonomie partielle. Historiquement et culturellement, la région de Yogyakarta est toutefois incluse dans Java centre.

³⁶ Il existe toutefois des exceptions. Notamment, le groupe californien Gamelan Sinar Surya, dirigé par Richard North, se spécialise dans l'interprétation du répertoire de Cirebon. Cirebon est une ville faisant techniquement partie de la province de Java Ouest, mais sa culture en est si distincte que nous pourrions considérer Cirebon comme constituant un style provincial au même titre que le gamelan sundanais (Java Ouest).

qui comprend la majorité de l'ouest de l'île, est également reconnu pour ses gamelans faits de bambou, dont l'accordage et le répertoire détonnent des autres régions. De façon similaire, certaines régions sont reconnues pour des types précis de gamelan s'y étant développés, comme c'est le cas de Klungkung et du gamelan aux lames de fer *Selonding*³⁷. Cela dit, l'influence du conservatoire balinaise dans la transmission des arts depuis les années 1960 tend à standardiser la musique balinaise selon ses critères esthétiques. À moins de le considérer comme une synthèse du style provincial balinaise, le style académique peut être considéré comme un régionalisme médian issu de la centralisation du pouvoir artistique au sur de l'île. Ce style officiel, contrastant avec d'autres régionalismes de l'île, s'inscrirait dans le cadre plus large de la musique balinaise. L'influence d'un tel régionalisme médian se fait ensuite de façon concentrique à partir de son épiceutre géographique, comme en témoigne par exemple l'adaptation de l'orchestre centre javanais dans de nombreuses régions périphériques de l'île (Sutton 1990).

Enfin, les régionalismes locaux sont les identités musicales et culturelles qui se forment à l'échelle d'une seule localité, tel un village. Les villages javanais ne bénéficiant pas de mécénat comme c'est le cas à la cour, les gamelans qu'on y trouve sont généralement adaptés aux ressources disponibles. De l'instrumentation au répertoire, le gamelan qui est pratiqué dans chaque village tire ses racines de genres musicaux plus officiels tout en ajustant la pratique aux préférences esthétiques des musiciens de l'endroit. À Bali, l'émergence de styles indépendants pour chaque village s'est accrue avec la perte de pouvoir des souverains balinaise au début du XX^e siècle. Comme nous l'avons vu, le climat de rivalité entre villages qui s'est installé à partir de ce moment de l'histoire a cultivé l'esprit de compétition à la source des concours de gamelan parrainés sur l'île. Les facteurs socioculturels qui forment le style d'un village sont toutefois trop complexes pour être résumés par la compétitivité en musique.

Une étude plus approfondie des processus dynamiques que représentent les styles régionaux de gamelan en Indonésie démontre tout de suite les limites d'un modèle théorique tel celui que nous présentons ici. L'analyse de Richard R. Sutton décortique les paramètres musicaux différenciant les traditions de gamelan présentes dans diverses régions de l'île de Java (Sutton 1990). Dans la localité de Semarang, le style musical pratiqué est à quelques détails près identique au style

³⁷ La translittération originale du nom de cet ensemble était *Selunding*, mais cette épellation est devenue moins courante, poussant l'auteur à utiliser la translittération plus commune dans la littérature sur le gamelan.

aristocratique javanais, alors qu'à Banyumas cette tradition musicale coexiste et partage son répertoire avec la tradition locale *calung*. Ces orchestres de bambou unique à Banyumas sont par ailleurs héritiers de l'influence de la musique sundanaise de Java ouest. De plus, la plupart des variantes régionales de gamelan javanais tendent à s'imprégner du style dominant de Surakarta, y compris à Yogyakarta. On observe donc un chevauchement considérable d'influences externe ainsi qu'un caractère personnalisé variable dans chaque régionalisme. Le rapport d'influences entre chaque pôle peut être imagé par des cercles émanant d'épicentres plus ou moins influent et s'entrecroisant par la suite (Figure 1).

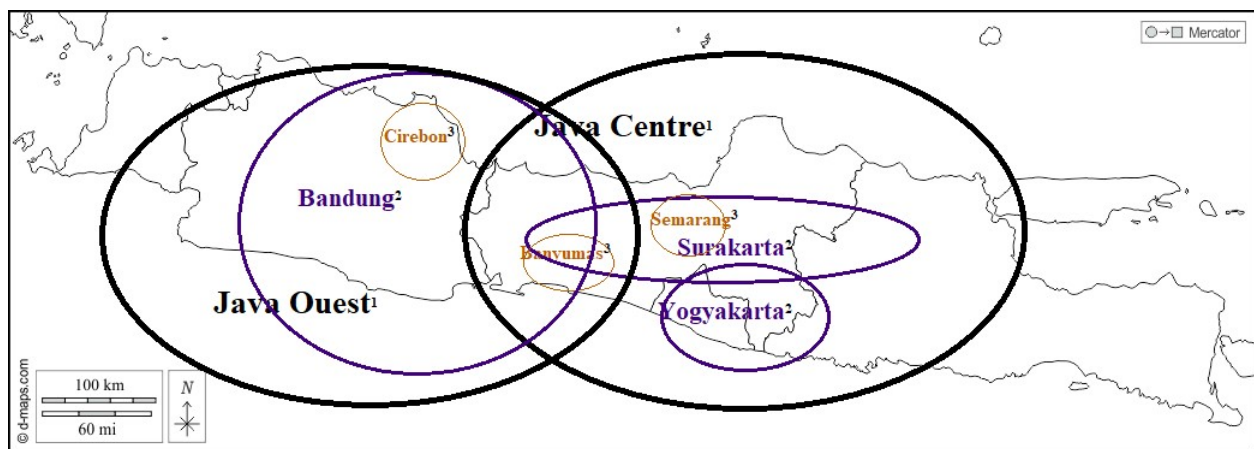


Figure 1. Schéma imageant les rapports d'influences entre régionalismes provinciaux¹, régionalismes médians² et régionalismes locaux³.

Hors de l'Indonésie, ce modèle s'écroule. Le gamelan y est trop éloigné de son contexte d'origine et trop peu répandu pour pouvoir être analysé de la sorte. Toutefois, ce cadre théorique permet de situer les différentes couches d'influences transmises aux ensembles nord-américains par le biais des instruments utilisés, du répertoire appris et de leurs artistes en résidence. Puisque la formation musicale de chaque maître de gamelan appartient forcément à une tradition donnée, le savoir qu'ils transmettent est naturellement influencé par un ou plusieurs degrés de régionalisme musical. Ainsi, chaque ensemble de gamelan hors de l'Indonésie existe grâce à la transmission de savoirs musicaux qui eux sont localisés, avec plus ou moins de précision, dans une région géoculturelle de l'Indonésie. Comprendre les degrés de régionalismes dans lequel s'ancre l'expertise des professeurs d'un ensemble de gamelan nord-américain permet de mieux cerner sa généalogie.

2.6. La plasticité du gamelan indonésien

Loin d'être un vestige culturel en voie de disparition, les traditions de gamelan se sont toujours adaptées et développées au gré des contextes sociopolitiques changeants de l'Indonésie. Bali, Java central et Java occidental, principaux épices, sont des régions où le gamelan est en constante réactualisation, absorbant formes musicales étrangères et s'adaptant à des idéaux esthétiques parfois contraignants. Plutôt que de subir les pressions externes ou être menacé par les changements culturels, les traditions de gamelan ont évolué de manière dynamique et souvent inclusive. Les phénomènes d'hybridation musicale en Indonésie sont nombreux et leur énumération dépasse le cadre de ce mémoire. Néanmoins, nous allons en observer trois exemples afin prendre le pouls du caractère innovant des trois épices provinciales du gamelan indonésien. Ces études de cas seront suivies d'un bref compte rendu sur la *musik kontemporer*, une attitude compositionnelle ayant émergée pendant l'*Orde Baru* de Suharto et dont les discours témoignent d'une négociation constante entre l'innovation et la tradition.

À la cour javanaise, une forme d'hybridation entre le gamelan et la musique militaire occidentale s'est développée au tournant des XIX^e et XX^e siècles. À cette époque, les sultanats javanais régnaient de façon symbolique alors que l'empire colonial hollandais était au sommet de son emprise sur l'archipel. La cour de Yogyakarta hébergeait à la fois des ensembles de gamelan ainsi que des ensembles de cuivres constitués de musiciens javanais sous tutelle européenne. Cette coexistence a éventuellement donné lieu à un nouveau genre musical nommé *gendhing mares*. Ce type de répertoire combinait l'orchestre de gamelan javanais aux instruments de cuivres européens ainsi qu'à la caisse claire. Ces pièces étaient jouées à la cour en accompagnement de prestigieuses danses, évocatrices du pouvoir souverain. Sumarsam remarque qu'il est curieux qu'un tel style se soit développé à l'apogée des tensions entre le pouvoir colonial et la cour javanaise. Il explique que ce genre est vraisemblablement né d'un désir de la cour de Yogyakarta de se démarquer de son sultanat voisin à Surakarta (Sumarsam 2013, p. 21). Ce

répertoire est toujours entretenu à la cour de Yogyakarta, ses musiciens en ayant produit deux disques³⁸.

Dans la province de Java occidentale, un style populaire de gamelan appelé *jaipongan* a été introduit au début des années 1970. Son émergence s'inscrit dans le contexte de la décennie précédente, alors que les affinités socialistes du premier président Sukarno l'avaient amené à bannir la culture occidentale de 1961 jusqu'à la fin de son règne en 1967. Ces restrictions visaient notamment les musiques populaires et urbaines tels que le rock et le pop américain et étaient accompagnées d'un appel général à la revitalisation des arts indonésiens. Le cas du chorégraphe sundanais Gugum Gumbira, créateur du *jaipongan*, est un exemple illustre des retombées de cet appel³⁹. Combinant les mouvements de l'art martial indonésien *Pencak Silat* avec ceux de la danse villageoise *Ketut Tilu*, la musique accompagnant ce nouveau style de danse fait usage du gamelan *salendro*⁴⁰. Cette fusion d'éléments résolument sundanais, bien qu'issue de contraintes artistiques imposées par le gouvernement de l'époque, a favorisé l'émergence d'un style dont la popularité l'a rapidement enraciné dans la culture ouest-javanaise, et ce malgré les controverses que sa popularité et le caractère sexuellement suggestif de sa danse ont pu créer (Spiller 2004, p. 235-248).

À Bali, la démocratisation du gamelan comme art de village plutôt qu'art se développant à la cour au début du XXe siècle est le vecteur d'une impulsion créatrice sans précédent. Bien que de nombreuses formes de gamelan se soient chevauchées au fil des siècles, c'est avec le développement du *gong kebyar* que la création musicale a pris des libertés sans bornes. I Wayan Lotring (1883-1993), le premier compositeur balinais à avoir signé ses œuvres, a revitalisé la composition pour gamelan en remaniant et réorchestrant des phrases musicales et rythmes appartenant à des formes plus anciennes de gamelan. Sa pièce « Gambangan » exemplifie ce processus dans la mesure où elle intègre la subdivision rythmique 5+3, caractéristique du gamelan *gambang*, dans un contexte de *gong kebyar*. Ce processus d'absorption et de remaniement d'éléments musicaux caractérise tout le développement de cet orchestre, si bien

³⁸ Voir les albums *Gendhing Gati* et *Gendhing Gati vol. 2*, parus sous le nom d'artiste KHP Kridhamardawa Karaton Ngayogyakarta Hadiningrat et disponibles en distribution numérique.

³⁹ La forme *jaipongan* n'a été présentée devant public qu'en 1974, soit bien après la fin du règne de Sukarno. Cependant, les années de recherche-crédation qui ont mené à cette forme artistique ont été initiées par l'appel à la revitalisation des arts de 1961.

qu'aujourd'hui les pièces de Lotring ne sont plus perçues comme radicales dans leur innovation⁴¹. L'aspect compétitif qu'ont rapidement pris les ensembles villageois durant ce siècle a également contribué à la structure décousue commune à bon nombre de pièces de *gong kebyar*. D'une part, l'apprentissage du gamelan par tradition orale favorise la coexistence de plusieurs versions d'une même pièce d'un village à l'autre, selon les effectifs, les capacités des musiciens et les exigences fonctionnelles locales. Plusieurs histoires racontent qu'à partir des années 1930, des villages se soient subtilisés des matériaux innovants en s'espionnant les uns les autres afin de remporter des compétitions (Vitale 2016). Le climat de création balinaise au XX^e siècle était donc caractérisé par une flexibilité formelle où les phrases musicales étaient manipulées, fragmentées et réarrangées, parfois selon un ordre interchangeable, de manière à créer du nouveau répertoire (Tenzer 2000, p. 86-93). Le remaniement constant des matériaux musicaux du passé pour innover se cristallise avec l'expression *kreasi baru*, exportée de Java par des étudiants balinais, qui réfère aux nouvelles œuvres pour instrumentation traditionnelle et faites selon les règles de l'art (McGraw 2009, p. 6). À Bali, chaque ensemble se présentant à la compétition annuelle de *gong kebyar* du festival PKB doit interpréter une *kreasi baru*, une requête favorisant l'activité compositionnelle dans les villages.

À partir des années 1960, un changement de paradigme s'est opéré au conservatoire de Surakarta, où le terme *musik kontemporer* a été employé par des compositeurs javanais et balinais pour décrire leurs œuvres radicales et déliées des conventions traditionnelles (McGraw 2009). Loin de décrire une esthétique ou une instrumentation spécifique, la *musik kontemporer* est plutôt une attitude face à la composition (McGraw 2013, p. 88). Il s'agit d'une approche expérimentale valorisant l'abstraction plutôt que les références à la tradition. Celle-ci s'est déployée majoritairement à Java et Bali depuis les années 1960, mais également à Sumatra et ailleurs en Indonésie. Son développement est intimement lié au financement gouvernemental des arts ainsi qu'aux institutions artistiques telles que les conservatoires et les festivals de compositions. Dans de nombreuses œuvres de *musik kontemporer*, certains instruments de gamelan sont utilisés, de même que certaines techniques d'ornementation comme les formules imbriquées *kotekan*.

⁴⁰ Pour une description détaillée de ce type d'orchestre, voir Spiller 2004, p. 144-176.

⁴¹ Paraphrase d'une conférence donnée par I Dewa Made Suparta à l'Université de Montréal le 20 février 2020, dans le cadre du *Séminaire sur le gamelan* de Jonathan Goldman.

Cependant, des œuvres telles que *Kosong* (« vide », 1984), utilisant des roches et des morceaux de bambou comme instruments de musique tout en chorégraphiant une danse parodiant le festival balinaise *nyepi*, démontrent à quel point la *musik kontemporer* peut s'éloigner des codes traditionnels, voire les parodier.

Les implications politiques changeantes de la *musik kontemporer* sont importantes à considérer. Les origines de cette niche musicale sont contemporaines au passage du régime de Sukarno vers l'*Orde Baru* de Suharto, où la création musicale abstraite et apolitique était largement favorisée en opposition à l'art socialiste et explicitement politique des pays soviétiques (McGraw 2009, p. 120). À Bali, les pressions politiques derrière le financement des arts étaient pourtant d'un autre ordre. Pendant l'*Orde Baru*, les attentes envers l'art balinaise étaient celles d'un art tout aussi apolitique, mais ancré dans une vision communautaire et traditionnelle de Bali. Dans la promotion de la nation indonésienne, l'essentialisation et la préservation de la culture balinaise ont fait de cette province un cas à part. C'est à ces impératifs esthétiques qu'ont répondu de manière radicale, après le démantèlement de l'*Orde Baru*, des œuvres récentes telles que *Geräusch* (2006) de Sang Nyoman Arsawijaya dont l'élément central est la destruction d'un gong, instrument le plus sacré d'un ensemble de gamelan.

De plus, un autre élément discursif faisant contrepoids à l'idéal d'une musique contemporaine abstraite en Indonésie est celui véhiculé par les institutions. Ce discours officiel planait en particulier lors des festivals de compositions développés durant les années 1970, et faisait la promotion de la diversité régionale à travers les compositeurs participants. Notamment, les discours entretenus lors de l'édition 1988 du festival *Pekan Komponis* par le compositeur I Pande Made Sukerta et les discussions subséquentes évoquaient l'importance des origines respectives des compositeurs et de leurs styles régionaux parents (Dally 1989). Considérant que bon nombre de compositeurs recevant des commandes d'œuvres pour ces festivals se sont préalablement perfectionnés dans l'une ou l'autre des traditions régionales de musique indonésienne, il n'est pas surprenant de voir émerger des identités régionales même au sein de la *musik kontemporer*.

2.7. La dépendance contextuelle des œuvres

La notion de dépendance contextuelle fait ici opposition à celle de reproductibilité d'une œuvre, facilitée par certaines conventions musicales. La reproductibilité des œuvres est un aspect important de la musique occidentale, notamment en musique classique. Les ensembles jouent dans un tempérament identique à peu de choses près et la transmission des œuvres repose sur l'écriture musicale. L'apprentissage de conventions telles que le système tonal, le solfège et de toute une terminologie spécialisée sont également au cœur de la formation classique. Comparativement, le milieu du gamelan ne prescrit pas autant de conventions à ses praticiens.

S'il existe tout de même certains types d'orchestres canoniques au sein des diverses cultures de gamelan, ceux-ci sont beaucoup moins standardisés. Il est vrai que Bali regorge d'orchestres *gong kebyar* et que ceux-ci sont généralement accordés selon l'échelle *pelog selisir*. Toutefois, les hauteurs absolues de chaque ensemble diffèrent et dépendent habituellement de l'oreille du fabricant. L'unicité d'un gamelan est d'ailleurs mieux valorisée par les fabricants et les musiciens que sa potentielle ressemblance à un autre exemplaire. Ainsi, les gamelans sont uniques à travers l'Indonésie et les subtilités de leur accordage sont une affaire de goût personnel (Perlman, 1994, p. 534-541). Au-delà des instruments eux-mêmes, la perception du temps et sa structuration dans le jeu musical sont des éléments distinctifs dans chaque village (McGraw 2020). Cette diversité des langages musicaux ne permet pas une reproductibilité du répertoire comparable à celle à laquelle la tradition européenne nous a habitués.

En plus de différer d'un village à l'autre, les orchestres de gamelan sont parfois rattachés à des contextes socioculturels précis. Dans le cas du gamelan *sekaten*, un ensemble de gamelan archaïque que l'on retrouve dans certaines cours javanaises, celui-ci est fortement lié à sa fonction religieuse⁴². En effet, cet orchestre ne peut qu'être joué lors du festival *sekaten*, célébrant l'anniversaire du prophète Muhammad. À Bali, plusieurs ensembles ont aussi leurs fonctions rituelles définies : gamelan *gong gedé* pour les cérémonies de temples, gamelan *angklung* pour les crémations et gamelan *beleganjur* pour les processions. En revanche, les catégories tendent à se confondre en musique balinaise, de sorte qu'il n'est pas surprenant de voir

des compétitions de *beleganjur*, des prestations séculières de gamelan *angklung* ou des transpositions du répertoire *gong gedé* pour orchestre *gong kebyar*. Il en va de même pour les compositions, dont plusieurs migrent fréquemment d'un répertoire à l'autre. C'est ainsi qu'une pièce telle que *Sekar Gendot*, à l'origine conçue pour quatuor de *gender wayang* a ensuite été adaptée en pièce pour *gong kebyar*. Plusieurs pièces de *gong kebyar* ont également été adaptées pour l'ensemble *angklung*, donnant naissance au style de compétition *angklung kebyar*. Ce type d'adaptation du répertoire n'est pas rare à Bali, et témoigne de la grande flexibilité de la culture musicale de l'île. Cette malléabilité peut également être lue comme une manifestation du *desa, kala, patra* (temps, lieu et contexte). Cette philosophie balinaise se manifeste dans plusieurs aspects de la vie sur l'île et désigne la place qu'ont les choses selon leur situation appropriée. De cette manière, plusieurs éléments peuvent coexister sans problème, et ce même s'ils sont contradictoires, dans la mesure où ils répondent à un contexte particulier. (Heimarck, 2003, p. 172)⁴³.

Dans un même ordre d'idées, le processus de composition pour gamelan en Indonésie diffère de celui observé dans la culture européenne, où la musique est traditionnellement écrite en entier par un compositeur avant d'être créée avec un ensemble. En Indonésie, la contribution des musiciens affecte directement le processus de création et les œuvres prennent leur forme définitive au fil des répétitions. Cela se manifeste déjà, par exemple, dans le répertoire canonique de gamelan javanais. Le jeu d'improvisation des musiciens en charge d'instruments dotés d'une grande liberté, tels les *gendhèr*, le *rebab*, le *gambang* et le *kendhang*, réactualise le rendu d'une pièce d'une interprétation à l'autre. En création contemporaine, la personnalité musicale des musiciens est tout aussi déterminante. Dans son ouvrage *Balinese Discourses on Music and Modernization*, Brita Renée Heimarck cite le musicien I Wayan Rai discutant son processus créatif : « It is often my experience when I compose something, that a lot of good advice comes from the group, a lot of good inspiration, good things happening on the spot » (Rai, cité dans Heimarck 2003, p. 173). Cet aveu démontre la grande liberté que certains artistes balinais donnent à leurs musiciens dans la conception d'une œuvre signée. Katherine Elizabeth Wakeling observe un phénomène

⁴² On retrouve de tels orchestres à Yogyakarta, mais également à Cirebon dans l'ouest de l'île. Le nom vernaculaire est appelé à changer selon la région, comme c'est le cas à Cirebon où cet orchestre se nomme *sekati*. Voir North & Danon North 2020.

⁴³ Pour Brita Renée Heimarck, cette notion sert l'argument de la coexistence entre tradition et modernité à Bali.

similaire lors de répétitions de l'œuvre *Singsal* du compositeur I Wayan Mulyadi. Dans ce contexte, la mise en pratique des idées musicales a permis au compositeur de rétroagir sur celles-ci et de les modifier en fonction de la capacité des musiciens et du temps de répétition alloué (Wakeling 2010, p. 242-258). À l'image de nombreuses créations musicales à Bali, la création de l'œuvre se situe dans son contexte de réalisation et non pas en fonction d'un plan abstrait conçu en amont. C'est cette même dépendance au contexte de création qui rend les œuvres contemporaines pour gamelan si complexes à reproduire avec un groupe différent. Vers la fin des années 1980, la compositrice Jody Diamond et son époux Larry Polansky ont travaillé sur la documentation de la musique contemporaine en Indonésie. Dans ce cadre, ils ont pu questionner de nombreux compositeurs sur la faisabilité de réaliser leurs œuvres avec des gamelans établis hors de l'Indonésie. À ce sujet, leur constat est révélateur :

Repeatedly, the answer was that this would be very difficult, because many new gamelan pieces are created in rehearsal specifically for the musicians who are there at the time. It became clear that the best way for these works to be heard outside of Indonesia was for the composers to work directly with foreign groups and create pieces specifically for *those* players. (Diamond 1992, p. 99)

Par rapport à la composition pour gamelan hors de l'Indonésie, Christopher Miller porte une réflexion analogue (Miller 2005, p. 105). D'emblée, Miller indique que le caractère d'un ensemble occidental de gamelan est rarement un choix délibéré. Plusieurs facteurs hors de contrôle, tel que la nature des instruments accessibles et le niveau des musiciens déterminent les possibilités du groupe. Aussi, le gamelan est une expérience musicale résolument communautaire qui dépend de la participation d'individus aux profils hétérogènes. Ainsi, les compositions qui émergent d'une communauté de gamelan sont le produit de l'interaction entre ces différents éléments (Miller 2005, p. 101-104)

3. Premiers points de contact avec le gamelan au Canada

« C'est une impression qui pourra peut-être paraître naïve, mais quand [j'écoute] la musique de Bali, par exemple, j'ai l'impression que c'est une musique qui est nécessaire à la vie de l'Homme avec un grand H... en ce sens que j'ai presque toujours ressenti que si cette musique n'existait pas, le monde s'écroulerait. J'ai l'impression que cette musique tient le monde ensemble. »⁴⁴

-Gilles Tremblay (entrevue radiophonique, 1974)

⁴⁴ Citation tirée d'une émission diffusée le 2 juin 1974 à Radio-Canada dans laquelle Gilles Tremblay décrivait son expérience en Indonésie, notamment par l'entremise de ses entretiens avec le hollandais Bernard Suryabrata.

3.1. L'impact de Bali et Java sur l'imaginaire en composition canadienne

À l'instar des œuvres de Claude Debussy composées après sa visite à l'Exposition universelle de Paris en 1889⁴⁵, le gamelan a marqué le travail de bon nombre de compositeurs canadiens. Le premier d'entre eux est sans doute Colin McPhee, un Montréalais de naissance ayant vécu à New York et composé au sein du courant moderniste. Son intérêt pour les traditions musicales asiatiques, et plus précisément sa curiosité pour la musique de Bali, l'a poussé à y vivre par intermittences entre 1931 et 1939. Ces activités, surtout portées sur la documentation et la préservation de répertoires de gamelan en voie de disparition, l'ont éloigné de la composition⁴⁶. Toutefois, il laisse derrière lui une œuvre symphonique, *Tabuh-tabuhan* (1936), qui rend directement hommage au gamelan balinais. Dans cette pièce, McPhee imite l'instrumentation d'un gamelan à plusieurs reprises, lui emprunte des techniques d'ornementation et utilise ses modes pentatoniques. Cette influence se traduit également par ses transcriptions pour deux pianos de pièces balinaises regroupées sous le nom de *Balinese Ceremonial Music* en 1934. En somme, le travail de Colin McPhee est pionnier, car il exemplifie l'étude active du gamelan en concomitance avec sa réappropriation dans la composition, un équilibre ayant pavé le chemin pour des générations de compositeurs subséquents.

À Montréal, quelques décennies plus tard, un contingent de jeunes compositeurs inspirés à degrés variables par le gamelan s'est formé autour des départements universitaires de musique. Si les voyages de 1972 en Indonésie du moderniste Serge Garant n'ont eu aucune répercussion directe sur sa démarche de composition⁴⁷, on ne peut en dire autant des compositeurs de la génération suivante qui ont suivi son exemple. En 1973, Gilles Tremblay voyage en Asie et enregistre des extraits musicaux variés qui feront l'objet de la collection éducative de vinyles *Musique sacrée*

⁴⁵ Le problème de l'identification du type de gamelan dont Debussy a été témoin à l'Exposition a fait couler beaucoup d'encre. Vraisemblablement, ce dont Debussy a été témoin était une prestation de gamelan sundanais sur lequel était joué un mélange insolite de répertoires sundanais et javanais ainsi que des arrangements d'airs américains. Dans ce spectacle, quatre danseuses de la cour de Mangkunegaran à Surakarta (Java centre) se joignaient à une troupe de musiciens de Java Ouest. Pour plus de détails sur cette formation, voir Sumarsam 2013, p. 92-106 et Spiller 2015, p. 26-55.

⁴⁶ Voir les témoignages de ses proches dans le documentaire Colin McPhee : The Lure of Asian Music réalisé par Michael Blackwood en 1985.

⁴⁷ Information tirée d'une présentation de Jonathan Goldman le 12 mars 2020 dans le cadre du Séminaire de gamelan donné à l'Université de Montréal.

préparée par Radio-Québec en 1977. Ces enregistrements comportent notamment des types de gamelan variés des îles de Bali et Java. Il donne ensuite plusieurs conférences au sujet de ces musiques et en parle à la radio. Dans ses compositions, le gamelan se manifeste de manière abstraite dans son œuvre *Oralléluiants* (1975)⁴⁸ alors que Gilles Tremblay compose directement pour orchestre de gamelan dans *L'Arbre de Borobudur* (1994).

En 1976, John Rea et José Evangelista voyagent ensemble à Bali, suivis de Claude Vivier. Ces trois compositeurs amis font partie du collectif responsable des Événements du Neuf, une série de concerts thématiques ayant eu lieu de 1978 jusqu'à 1990. Parmi ces concerts juxtaposant musiques contemporaines de tous horizons, une soirée hommage à Colin McPhee est notamment organisée lors de la première saison artistique le 9 avril 1979. La musique balinaise, en plus d'y être valorisée à travers œuvres et projections audiovisuelles, a plus tard été intégrée de différentes manières dans les œuvres de Claude Vivier et José Évangelista. Pour Vivier, cette influence est la plus évidente dans *Pulau Dewata* (1977), une œuvre à instrumentation ouverte qu'il a composée dès son retour de Bali et qui emprunte de nombreuses techniques d'orchestration, d'ornementation et d'articulation rythmique au gamelan balinaise⁴⁹. *Cinq chansons* (1980) pour percussionniste seul mettent aussi en évidence cette influence par son incorporation d'instruments de gamelan. La mort prématurée de Claude Vivier en 1983 n'a fait que mettre en relief ses dernières années de composition, teintées par ses expériences de voyage en Asie récentes. Figure iconique dans la composition québécoise, son œuvre reste associée au contact avec les musiques d'Asie.

Pour José Evangelista, c'est tout son langage qui repose sur des principes esthétiques chers à la musique balinaise. Point commun de plusieurs traditions musicales du monde, telles que les musiques espagnoles, d'Asie du Sud-Est et de l'Europe de l'Est, l'hétérophonie est le nom donné aux textures musicales où plusieurs variations d'une même mélodie sont jouées simultanément. Cette interaction entre les voix est à mi-chemin entre la monodie et la polyphonie. Selon ce principe, la superposition de différentes interprétations d'une même mélodie crée des moments d'harmonie accidentelle. D'origine espagnole et passionné par un large éventail de traditions musicales du monde, José Evangelista a fait de l'hétérophonie l'élément principal de son langage

⁴⁸ Pour une analyse détaillée d'*Oralléluiants*, voir Goldman 2018.

musical. Avec des œuvres de chambre et orchestrales faisant référence au gamelan, telles *qu'Ô Bali* et *Ô Java*, José Evangelista a été l'élément déclencheur du cours de gamelan balinais offert à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal à partir de l'automne 1987. Responsable de l'acquisition des instruments utilisés dans ce cours, l'implication de José Evangelista dans le gamelan balinais de l'Université de Montréal culmine en 1998 avec *Concerto Kebyar*, une œuvre pour orchestre *gong kebyar* et ondes Martenot⁵⁰.

Dans son analyse de la rencontre entre Debussy et le gamelan, Nicholas Cook précise la nature de cette influence dans l'œuvre du compositeur français et dément au passage quelques simplifications qui sont souvent faites à cet égard. Il explique que l'ensemble de ses connaissances sur la musique écrite occidentale a fourni un filtre cognitif à Debussy lui permettant d'interpréter l'orchestration pour gamelan comme étant similaire au contrepoint d'espèce propre à la musique classique européenne (Cook 2013). C'est également sous cet angle que Jonathan Goldman aborde l'analyse d'*Oralléluiants* de Gilles Tremblay, où le gamelan est également « recomposé » selon le bagage personnel du compositeur (Goldman 2018). Ces incorporations approximatives du langage musical propre au gamelan s'apparentent à la notion de *creative mishearings* théorisée par Andrew McGraw⁵¹. Ces malentendus créatifs sont issus du contact que les compositeurs balinais ont, parfois de manière superficielle, avec la théorie musicale occidentale. Partiellement comprises et rarement mises en pratique de façon littérale, les notions empruntées à la musique de l'une ou l'autre culture se transforment en de nouvelles idées créatives qui n'appartiennent exclusivement à aucune des deux traditions (McGraw 2009, p. 12-22). Qu'elles soient appelées filtres cognitifs ou *creative mishearings*, ces erreurs d'interprétation sont génératrices d'idées novatrices plutôt que pâle imitation. C'est ce type d'interaction entre la composition occidentale et le gamelan qui s'opère au Québec à partir des années 1970. De cette façon, le gamelan a laissé peu de gens indifférents dans les cercles académiques de la composition au Québec comme ailleurs⁵². José Evangelista exprime une conviction similaire en

⁴⁹ Pour une analyse détaillée de Pulau Dewata, voir Marandola 2008.

⁵⁰ De 2002 à 2006, José Evangelista donne également un cours théorique sur les musiques balinaises en complément à l'Atelier de gamelan.

⁵¹ Le concept de *creative mishearings* est une adaptation des *creative misreadings*, concept théorisé par le critique littéraire Harold Bloom.

⁵² Plusieurs compositeurs canadiens ont, à défaut d'en faire un élément central de leur langage, expérimenté avec des paramètres issus du gamelan, tels ses modes pentatoniques et ses timbres. Notons la pièce vocale « Gamelan » (1976) de Raymond Murray Schafer, la pièce « Kebyar » (1976) de Robert Aitken ainsi que la pièce « Galungan »

disant que « tous les compositeurs modernes se sont intéressés à la musique d'Indonésie parce que c'est une des plus belles au monde... »⁵³.

3.2. Premières présences en sol canadien

Durant les décennies qui ont précédé l'institutionnalisation du gamelan dans les universités canadiennes, les arts traditionnels de l'Indonésie ont été parcimonieusement représentés au Canada. À l'exception des activités d'Evergreen Club Gamelan Ensemble à compter de 1983, toutes les instances de prestations musicales de gamelan s'étant déroulées au Canada furent des imports plutôt que des initiatives locales. Il s'agit d'événements ponctuels ayant mis en lumière l'une ou l'autre des formes artistiques traditionnelles à l'Indonésie, dans le cadre de tournées ou de festivals de nature diverse. Ce n'est qu'à partir de l'ouverture de classes de gamelan en 1987 qu'il a été possible de transcender le rôle de spectateur et d'approcher le gamelan de manière pratique. En 1952, une tournée mondiale organisée par John Coast et mettant en vedette une troupe de musique et danse balinaise du village Peliatan a marqué les États-Unis et exhibé à un public international la vitalité des arts de Bali (Cohen 2007). Cet événement s'inscrit dans une campagne de promotion des arts indonésiens de la part du gouvernement Sukarno, suivant notamment le modèle diplomatique du Japon face à la promotion de la culture (Cohen 2019). Ces démarches soutenues se sont manifestées à travers le monde par le déploiement de « missions culturelles » (Cohen 2019).

(2010) du compositeur électroacoustique David Berezan. Ces exemples s'inscrivent toujours dans la lignée du gamelan comme matériau et source d'inspiration.

⁵³ Cette citation provient d'une entrevue avec José Evangelista faisant suite à une classe de maître de gamelan organisée par la Faculté de musique en 1987. Cet entretien, dont le média n'est pas identifié, est archivé dans les fonds privés de José Evangelista et Matile Asencio.

Deux ans après la tournée du groupe de Peliatan, Mantle Hood ouvrait le premier groupe d'étude de gamelan javanais au pays à UCLA. Au Canada, la présence de gamelans s'est faite plus modeste. En 1957, trois nuits d'arts de la scène balinais ont été présentées au Théâtre Saint-Denis à Montréal sous le nom de « Danseurs de Bali ». Cette troupe d'artistes du village de Tabanan était prise en charge par l'imprésario hongrois Paul Szilard. Cette même production a été l'objet d'une autre tournée s'arrêtant au Canada en 1962, cette fois-ci sur la côte ouest. Le concert « Dancers of Bali » a donc été présenté deux fois à Vancouver et une fois à Victoria au cours du mois d'avril, sous le sceau d'approbation du gouvernement indonésien (Devries 2021). Ce déploiement culturel s'inscrit dans la lignée éditoriale de Sukarno qui voulait promouvoir la nation. Une couverture de l'événement de Montréal parue dans article de *Le Devoir* révèle que « l'UNESCO s'est fixé cette année [1957] comme objectif des échanges culturels entre l'Orient et l'Occident. »⁵⁴

Au lendemain des massacres de 1965-66, le général Suharto est devenu le deuxième président de l'Indonésie (Margolin 2001). Parallèlement, les cas de performances de gamelan au Canada sont pratiquement absents de la décennie 1960 et ne refont surface que vers la fin des années 1970. L'ouverture de la bourse d'études Darmasiswa en 1974 démontre l'intérêt du gouvernement de l'époque à voir le monde s'impliquer directement dans l'apprentissage des arts et de la culture de l'Indonésie. C'est dans cette même décennie que le contingent de compositeur québécois dont faisaient partie Gilles Tremblay, Claude Vivier, John Rea et José Evangelista effectue ses voyages, la plupart financés par une bourse du Conseil des arts. Plus qu'un exercice diplomatique, l'implication d'acteurs étrangers dans la diffusion des arts indonésiens a contribué à former une génération d'ambassadeurs culturels. Au Québec, José Evangelista incarnait alors ce profil. Ayant voyagé en Indonésie à l'été 1976, il a tôt fait de promouvoir les arts indonésiens en co-programmant des nuits de *wayang kulit* (théâtre d'ombres avec marionnettes) javanais et balinais en 1979 et 1982 au Musée des Beaux-Arts de Montréal. Ces événements s'inscrivaient dans la programmation *Traditions musicales du monde* organisée par José Evangelista et son épouse Matilde Asencio. Dans le même ordre d'idées, José Evangelista, professeur en composition à l'Université de Montréal, y a enseigné pendant plusieurs décennies un cours

⁵⁴ Voir Pierre 1957. Merci à Marie-Thérèse Lefebvre de nous avoir fourni la référence.

nommé *Panorama des musiques du monde* dans lequel il initiait ses étudiants à une grande variété de cultures musicales, dont celles de l'Indonésie.

Ailleurs au Canada, la présence du gamelan s'est faite tout aussi diffuse avant l'Expo 1986. Si les consulats et ambassades indonésiennes au Canada possédaient déjà des gamelans javanais, ils n'étaient que peu utilisés et jamais mis en valeur lors de performances publiques⁵⁵. La ville de Vancouver a également accueilli en 1978 le *Berkeley Gamelan*, une troupe américaine de gamelan. Ceux-ci présentaient une performance d'œuvres contemporaines à la galerie d'art indépendante Western Front. L'*Asia Pacific Festival* de 1985, où des dizaines de pays étaient représentés par les arts de la scène, a également accueilli comme invité le marionnettiste balinais I Wayan Wija. Ce dernier y interprétait une version adaptée pour public nord-américain de son spectacle *wayang tantri*, accompagné de musiciens du village Sukawati. Par ailleurs, I Nyoman Wenten était présent à l'événement en tant que danseur balinais. Ce festival était expressément conçu pour rapprocher financièrement le Canada des nations asiatiques (Devries 2020). Il est emblématique des politiques culturelles mises en place durant l'*Orde Baru* de Suharto, dont le pavillon de l'Indonésie à l'Expo 86 sera le point culminant. Malgré leur petit nombre, ces cas de prestations de gamelan au Canada esquissent un changement d'attitude de l'Indonésie face à la promotion de ses arts outremer. Les tournées des années 1950 et 1960, qui n'impliquaient que passivement le gouvernement de l'Indonésie, ont laissé place à une promotion plus agressive des arts à des fins économiques sur la scène canadienne.

3.3. Un premier ensemble de gamelan canadien – Evergreen Club Gamelan

Jusqu'en 1986, la tendance générale du gamelan a été d'être représenté au Canada de façon éparse et par des artistes venus d'ailleurs. Il y a toutefois une exception notoire. En 1983, un ensemble de musique contemporaine du nom d'Evergreen Club Gamelan Ensemble a été formé par Jon Siddall. Composé essentiellement de percussionnistes et de compositeurs, ce premier

⁵⁵ Cette information est tirée de la page 5 d'un document intitulé « Indonesian Gamelan at Simon Fraser University – History, present uses, and future projects » rédigé en 1989 par Martin Bartlett à l'intention de R.B. Brown (doyen des arts). Ce document fait partie du fonds Martin Bartlett conservé aux collections spéciales de la Simon Fraser University à Vancouver.

groupe de gamelan canadien s'est dédié dès sa création aux commandes d'œuvres nouvelles, interprétées sur une instrumentation sundanaise. Toujours actif, cet ensemble a su négocier au fil du temps l'interprétation de répertoire nouveau avec celle du répertoire traditionnel *degung*, un type d'ensemble de chambre originaire de l'ouest de Java. Nous verrons plus loin à quel point cette double vocation a complexifié la question identitaire de l'ensemble.

Pour John Siddall, le contact avec le gamelan ne s'est fait ni au Canada ni en Indonésie, mais plutôt aux États-Unis lors d'études en composition au Mills College en Californie. Le compositeur Lou Harrison, un important promoteur des musiques d'Asie, y enseignait le gamelan. En plus de s'inspirer directement des musiques javanaises et chinoises dans son travail de compositeur, Harrison s'était déjà joint à la mouvance américaine de construction de gamelan à base de matériaux alternatifs⁵⁶. À l'époque des études de Jon Siddall au Mills College, Lou Harrison et son partenaire William Colvig avaient déjà construit trois ensembles de gamelan. Parmi ces ensembles, le double orchestre Si Darius/Si Madeleine était en résidence au Mills College⁵⁷. L'intérêt pour la construction de gamelan aux États-Unis était entre autres la recherche de tempéraments et d'accordages alternatifs pour la musique contemporaine (Perlman 1994). Dans ce contexte d'enseignement, le gamelan était promu comme ressource musicale susceptible d'encourager la composition, l'invention d'instruments et les alternatives au tempérament égal.

Inspiré par les sonorités du gamelan et la liberté avec laquelle ces instruments étaient réappropriés pour la composition aux États-Unis, Jon Siddall a décidé de fonder un ensemble à son retour au Canada. Cet ensemble de musique contemporaine aurait un gamelan en guise d'instrumentation. Par l'entremise d'une chaîne de contacts depuis Lou Harrison, Siddall a commandé les éléments de bronze d'un gamelan *degung* sundanais à un facteur indonésien⁵⁸. Les socles et lutrins ont été construits en érable canadien par le père de Siddall, simplifiant la

⁵⁶ De nombreux orchestres fabriqués aux États-Unis sont faits d'aluminium plutôt que de bronze ou de fer. C'est le cas des gamelans de Lou Harrison et William Colvig ainsi que de celui de Daniel Schmidt. Le gamelan américain Son of Lion, fondé par Barbara Benary, fait toutefois usage du fer au même titre que plusieurs gamelans en Indonésie.

⁵⁷ Lou Harrison avait l'habitude de baptiser ses œuvres et ses instruments en hommage à des amis et individus qu'il admirait. Dans ce cas-ci, le gamelan Si Darius/Si Madeleine a été nommé en référence à Darius et Madeleine Milhaud puisque c'est en tant que titulaire de la chaire Milhaud qu'Harrison a pu obtenir des fonds pour la fabrication des instruments. Pour plus de détails, voir Spiller 2015, p. 152-182.

⁵⁸ Les musiciens Richard North ainsi qu'Enoch Atmadibrata ont fait partie de cette chaîne de contacts facilitant la commande.

livraison des instruments originaux et incrustant l'identité canadienne dans la fabrication même de l'orchestre par son choix de bois⁵⁹. Les instruments sont baptisés *Si Pawit*.

Assumant le poste de directeur artistique de 1983 à 1988, Jon Siddall s'est investi dans l'apprentissage du répertoire sundanais plutôt tardivement⁶⁰. Durant les débuts d'Evergreen Club, les pièces sundanaises jouées étaient médiées par les transcriptions qu'en avait fait Lou Harrison. Seul ambassadeur du gamelan indonésien au Canada, le groupe a dû se débrouiller avec le peu de ressources qui lui étaient accessibles pour sa première décennie d'activités. En 1987-1988, Siddall a étudié à Bandung pendant une année académique avec l'aide du programme gouvernemental indonésien Darmasiswa ainsi qu'une bourse du Conseil des Arts du Canada. À cette époque, Evergreen Club s'était déjà imposé dans le circuit des musiques contemporaines au Canada, ayant rapidement changé son nom pour Evergreen Club Contemporary Gamelan et commandé plusieurs œuvres dont Haikai (1986), seule composition pour gamelan de l'américain John Cage.

Peu après son séjour en Indonésie en 1988, Siddall a accepté un emploi au Conseil des Arts du Canada et s'est vu contraint de quitter l'ensemble pour éviter un conflit d'intérêts⁶¹. Il a donc légué les instruments au groupe et donné le flambeau au co-fondateur et flutiste Andrew Timar, qui est lui-même allé étudier brièvement en Indonésie la même année. En 1991, le percussionniste Blair Mackay a pris le relais de la direction artistique et l'ensemble a poursuivi sa double mission en négociant la promotion des arts sundanais avec celle de la création contemporaine canadienne. Sous sa direction, le musicien et compositeur Burhan Sukarna a été invité en 1993 pour une résidence d'enseignement du répertoire traditionnel *degung*. C'est d'ailleurs de cette expérience que bon nombre de musiciens de l'ensemble tirent leur lien le plus étroit avec la musique sundanaise. En 1998, un nouvel ensemble d'instruments a été commandé par Evergreen Club lorsque celui-ci a été contraint de rendre *Si Pawit* à Jon Siddall, qui a

⁵⁹ Selon une conférence donnée par Blair Mackay, l'actuel directeur artistique de l'ensemble, l'inclusion du terme *Evergreen* dans le nom de l'ensemble fait référence aux plantes sempervirentes du Canada. Cette conférence a été donnée le 6 février 2020 dans le *Séminaire sur le gamelan* dirigé par Jonathan Goldman à l'Université de Montréal.

⁶⁰ Selon une conférence d'Andrew Timar donnée le 13 février 2020 à l'Université de Montréal dans le cadre du *Séminaire sur le gamelan*, Lou Harrison enseignait tout de même du répertoire *degung klasik* dans ses cours de gamelan *degung*. Cette information est corroborée dans Spiller 2015, p. 152-182.

⁶¹ Le Conseil des Arts du Canada étant l'une des institutions dont l'ensemble dépend pour son financement, Jon Siddall n'aurait pu à la fois y travailler et être à la tête d'un groupe d'artistes postulant pour des demandes de bourses.

incorporé le gamelan à son cours de studio au Vancouver Community College à partir de 1999. Le nouvel orchestre du groupe, fabriqué et livré depuis la ville de Surakarta, a été adapté et augmenté à plusieurs égards. Nous reviendrons sur les détails de sa fabrication au chapitre 7.

Avec plus d'une dizaine d'albums, plusieurs tournées internationales et diverses collaborations artistiques sous son aile, Evergreen Club Contemporary Gamelan continue d'être un cas distinct parmi les ensembles de gamelan du pays. Cet ensemble unique est à la fois désengagé de la culture indonésienne et soucieux de maintenir une certaine place pour le répertoire sundanais dans sa démarche artistique. En marge des gamelans affiliés aux universités, Evergreen Club est un ensemble indépendant s'affirmant depuis le début comme résolument canadien et désireux de développer son propre répertoire. Nous verrons plus en détail en quoi cette position distingue l'ensemble de ceux établis depuis des universités au cours de la deuxième partie de ce mémoire.

3.4. Relations diplomatiques entre le Canada et l'Indonésie

Depuis avant l'indépendance de l'Indonésie en 1949, le gouvernement Canada a appuyé le pays dans son processus de décolonisation, agissant comme intermédiaire entre l'Indonésie et les Pays-Bas. Après la Seconde Guerre mondiale, l'empire hollandais voulait reprendre le contrôle de l'archipel et poursuivre l'entreprise coloniale. La riposte de l'élite politique de l'archipel a pris la forme d'une révolution indonésienne, à l'issue de laquelle les Pays-Bas ont finalement renoncé à leur emprise sur le territoire. Le Canada, soucieux d'aider les anciennes colonies à s'émanciper en tant que nation tout en évitant les conflits entre alliés occidentaux, est intervenu dans les pourparlers et a facilité l'entente entre les Pays-Bas et l'Indonésie (Webster 2009, p. 12-43). Bien que la mémoire populaire en Indonésie ne se souviennent pas nécessairement du Canada comme étant parrain de la nation lors de la révolution, cet enjeu a créé un précédent dans le discours diplomatique officiel entre les deux pays (Webster 2009, p. 42-43). De 1950 à 1992, le Canada se greffe au plan de Colombo, une alliance internationale garantissant l'aide du Commonwealth et des États-Unis au développement socioéconomique des pays d'Asie en émergence, dont l'Indonésie est récipiendaire dès 1953 (Webster 2009, p. 47-56).

Suivant l'axe anticommuniste des États-Unis et de ses alliés, l'aide à la décolonisation, au développement économique et aux résolutions de tensions politiques pratiquée par le Canada a également servi à construire son image internationale d'un modèle de paix et de prospérité (Webster 2009, p. 8). En contraste avec les États-Unis souvent impliqués dans la fourniture d'armes et de main-d'œuvre militaire, l'aide canadienne s'est octroyé une réputation qualifiée d'humanitaire (Webster 2009, p. 3-4). Avec le statut privilégié de la seule puissance mondiale n'ayant pas colonisé le tiers-monde, le Canada entamait ainsi un « processus idéologique de la construction d'une identité nationale singulière dans les rapports internationaux. » (Thérien 1989, p. 24-25)

Sous le discours officiel au ton humanitaire, il existe un programme politique qui témoigne davantage d'un intérêt du Canada à solidifier ses propres relations internationales que pour le développement social et économique de pays en croissance (Webster 2009, p. 171-184.)⁶². D'abord, l'implication du Canada dans la résolution du cas indonésien s'inscrivait dans une perspective de facilitation du commerce international à travers l'océan Pacifique (Webster 2009, p. 24). Le Canada avait intérêt à établir des liens commerciaux à long terme avec les nouveaux États sans isoler politiquement les Pays-Bas. De plus, l'aide au développement économique en Asie du Sud-est en temps de guerre froide s'explique par les allégeances que les nations capitalistes espéraient trouver auprès des pays non-alignés du tiers-monde (Thérien 1989, p. 318-319). Ces éléments démontrent les intérêts économiques qui sous-tendent l'aide fournie par le Canada dans le développement de nouvelles nations à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ces efforts s'inscrivent également dans le cadre plus large d'une tentative de rapprochement entre les pays asiatiques et ceux de l'Ouest en temps de guerre froide (Webster 2009, p. 60).

Dans un geste diplomatique ayant pour buts d'éveiller la conscience des populations nord-américaines et de chercher des modèles économiques pour l'Indonésie, le président Sukarno a visité les États-Unis et le Canada en 1956. Cette visite a eu pour effet la prise de conscience par les diplomates indonésiens de la rapidité avec laquelle le Canada s'était développé et donc des

⁶² Notamment, les conflits concernant l'annexion de Timor Leste et de la Papouasie occidentale à l'Indonésie démontrent que le gouvernement du Canada a donné une attention marginale aux enjeux des droits de la personne et

potentiels bénéfiques d'une relation plus étroite avec ce pays (Webster 2009, p.60-65). Malgré une alliance politique entre les deux nations, le Canada priorisera éventuellement la Malaisie, nation créée en 1963, dans son partenariat économique jusqu'à la destitution du président Sukarno, au grand déplaisir des diplomates indonésiens (Webster 2009, p. 130-131)⁶³. Cette détérioration diplomatique entre les deux pays se fait dans un arrière-plan d'essor des idéologies communistes en Indonésie. La montée d'influence de programmes politiques socialistes dans l'archipel culmine en 1965 avec le retrait de l'Indonésie des Nations Unies par le président Sukarno.

Le régime militaire instauré par le général Suharto, malgré son impact meurtrier en Indonésie, a représenté un réalignement politique favorable pour les gouvernements occidentaux. Les purges anticommunistes ayant effacé toute trace visible du *Partai Komunis Indonesia* (Parti communiste de l'Indonésie) qui montait en puissance vers la fin du règne de Sukarno, l'Indonésie est donc sortie complètement des cercles d'influence de la Chine et de l'URSS. Sous le régime de Suharto, l'Indonésie s'est lancée pour de bon dans le développement d'une économie capitaliste (Webster 2009, p. 151-152). Ce changement de paradigme gouvernemental a incité les puissances occidentales à réinvestir dans le développement du pays. Sous la direction de Pierre-Elliott Trudeau dès 1968, le gouvernement canadien a révisé son intérêt à fournir une aide économique en Asie du Sud-Est. La revalorisation de l'Indonésie comme partenaire économique est cristallisée en 1970 lorsque l'Agence canadienne de développement international choisit de prioriser l'archipel plutôt que la Malaisie dans son aide financière (Webster 2009, p. 157-163). L'exploitation de pétrole indonésien est également à la source d'échanges commerciaux entre les deux pays (Webster 2009, p. 164). L'Indonésie deviendra à partir de cette époque un partenaire économique de choix pour le Canada (Webster 2009, p. 179-180)⁶⁴. Il n'est donc pas étonnant que la nation archipélagique soit représentée par son propre pavillon lors de l'Exposition

de justice sociale, actant plutôt en faveur du gouvernement indonésien et de ses intérêts économiques (Webster, p. 171-184).

⁶³ La Malaisie est en quelque sorte dépendante des forces militaires et économiques britanniques, renforçant par extension l'affiliation au Commonwealth pour ce pays.

⁶⁴ La manifestation contre le régime autoritaire de Suharto lors du sommet de la Asia Pacific Economic Cooperation à Vancouver en 1997 témoigne de la dissonance entre l'opinion populaire et le gouvernement canadien face à l'Indonésie. Ici, les intérêts économiques gouvernementaux supplantaient la défense des droits de la personne.

spécialisée de Vancouver en 1986, un événement qui sera le théâtre d'une diplomatie culturelle exercée par le gouvernement indonésien⁶⁵.

3.5. L'Expo spécialisée de Vancouver en 1986 – un point tournant

Comme discuté au chapitre précédent, la représentation des arts scéniques de l'archipel indonésien aux expositions universelles est devenue coutume et a servi divers intérêts selon l'époque et les rapports de forces en Indonésie. La première exposition canadienne valorisant les arts indonésiens, officiellement nommée *The 1986 World Exposition on Transportation*, ne fait pas exception à cette tendance. Cette exposition visait notamment à promouvoir la ville de Vancouver comme un point d'échange stratégique transpacifique et regroupait plus de 40 pays étrangers. Parmi eux, l'Indonésie avait son propre pavillon où une troupe d'artistes spécialement formée pour l'événement présentait des concerts quotidiennement du 2 mai au 13 octobre 1986. Pour ces spectacles, le gouvernement indonésien fit venir deux orchestres balinais ainsi qu'un orchestre javanais, sur lesquelles les musiciens performaient un mélange de répertoires en guise d'aperçu des musiques et danses indonésiennes.

À l'occasion de cette résidence, le chorégraphe javanais Sardono W. Kusumo, aidé d'un réseau international de musiciens de gamelan, a orchestré l'organisation d'un festival international de gamelan. Cet événement rassemblait des ensembles d'Indonésie, des États-Unis, du Japon et d'Europe ainsi que plusieurs conférenciers. *The First International Gamelan Festival and Symposium* s'est donc déroulé du 18 au 21 août 1986 et a fait état de la réalité contemporaine du gamelan en Indonésie et à travers le monde. Avec une journée entièrement consacrée aux conférences, cet échange a stimulé des réflexions sur la composition moderne pour gamelan ainsi que sur la légitimité de l'implication de musiciens occidentaux dans cette tradition. Les concerts présentés dans le cadre du festival mettaient particulièrement en valeur la création musicale contemporaine en Indonésie, avec une portion marginale de répertoire traditionnel interprété par le groupe résident de l'Expo 86.

⁶⁵ L'Asia Pacific Festival organisé un an plus tôt témoigne, tel qu'expliqué précédemment, d'un exercice de *realpolitik* similaire.

Si bon nombre d'acteurs indonésiens et américains importants dans la communauté internationale de gamelan étaient présents lors du festival, les présences canadiennes se sont fait beaucoup moindre. Effectivement, les seuls participants locaux du festival étaient José Evangelista et Martin Bartlett, compositeurs enseignant respectivement à l'Université de Montréal et à Simon Fraser University à Vancouver. C'est en tant que conférenciers qu'ils ont participé à l'Expo 1986, ne représentant donc pas un ensemble participant aux concerts, à la différence de plusieurs autres intervenants du symposium. Alors que José Evangelista y a présenté une analyse de son œuvre *Motionless Move* (1980) inspirée par le gamelan, Martin Bartlett a élaboré une critique de l'appropriation du gamelan pour la composition occidentale. Il argumentait notamment que l'intérêt principal d'un apprentissage approfondi du gamelan se situe dans l'accès inédit qu'il offre à une dimension communautaire de la musique, dimension que les traditions occidentales n'enseignent pas (Bartlett 1986).

Ce premier festival international de gamelan est significatif à plusieurs égards. D'abord, il s'agit du premier événement d'une telle envergure favorisant échanges et réflexions sur le gamelan dans une perspective transnationale. Il offrait également une vitrine à plusieurs compositeurs indonésiens pour la présentation de leurs œuvres, des compositions souvent radicales dans leur expérimentalisme. C'est cet événement qui a permis une prise de conscience de la musique contemporaine indonésienne chez la communauté nord-américaine (Cohen 2019, p. 264-265). Cet élément est clé dans la valorisation d'artistes indonésiens en tant que créateurs et non pas seulement en tant qu'enseignants d'une tradition, une dynamique aujourd'hui bien intégrée dans les cercles de gamelan nord-américains⁶⁶. Pragmatiquement, cet événement a fourni un prétexte à de nombreux experts dispersés à travers le monde pour se rencontrer et développer des liens à long terme⁶⁷. Au Canada, il s'agit du premier événement à grande échelle dédié entièrement au gamelan. En impliquant directement les acteurs clés, José Evangelista et Martin Bartlett, cette rencontre est la genèse des communautés de Montréal et Vancouver où le gamelan a fleuri par la suite. Evergreen Club Gamelan Ensemble eût-il été présent au festival, le trio d'ensembles qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire aurait été complet. Toutefois, l'ensemble a dû annuler sa présence à Vancouver en raison d'un manque de fonds.

⁶⁶ Ces réflexions ont aussi été partagées par Jody Diamond dans le cadre du Séminaire de gamelan donné à l'Université de Montréal, le 27 février 2020.

⁶⁷ Témoignage de Michael Tenzer dans une entrevue conduite par Jonathan Goldman et Jeremy Stachan en 2019.

En arrière-scène, un processus de diplomatie culturelle s'est opéré entre l'Indonésie et le Canada à l'Expo 86. C'est I Made Bandem, jadis recteur du conservatoire balinais STSI Denpasar mais également officier gouvernemental, qui a été chargé de former le groupe de gamelan en résidence à l'Exposition. Ambassadeur culturel du pays, c'est également lui qui a donné le mot de bienvenue en dressant une chronologie des contacts entre la musique de l'Indonésie et le monde occidental. Le régime de Suharto avait déjà instauré la coutume de donner des gamelans à diverses institutions outremer afin de répandre le savoir sur la culture indonésienne à travers le monde (Cohen 2019, p. 269). De la même manière, les trois orchestres de gamelan présents à l'Expo 86 ont été donnés à des universités canadiennes au lendemain de l'Exposition à la condition que les instruments soient utilisés indéfiniment. L'université Simon Fraser à Vancouver a donc hérité du gamelan javanais, alors que l'Université de Montréal a obtenu les deux ensembles d'instruments balinais. Cette répartition est le fruit des démarches de Martin Bartlett et José Evangelista, représentant respectivement ces deux institutions. Étant l'élément déclencheur de la pratique du gamelan sur les campus, l'Expo 86 a eu une réelle incidence sur les développements subséquents de la scène musicale canadienne.

3.6. Des échos de modèles américains

À la veille de l'Expo 1986, l'effervescence du gamelan aux États-Unis avait une longueur d'avance notoire par rapport sa situation au Canada. À l'automne 1983, la revue américaine *Ear Magazine* consacrée aux musiques nouvelles publiait un numéro exclusif sur le gamelan aux États-Unis. Dans ce numéro, la compositrice Barbara Benary a assemblé le premier répertoire des gamelans établis aux États-Unis, dont le nombre s'élevait alors à 98. Les statistiques sont impressionnantes, car elles révèlent que plus de 20% de ces ensembles sont constitués d'instruments fabriqués aux États-Unis. De plus, si la majorité des ensembles de gamelan de ce pays sont affiliés à une institution d'enseignement supérieur ou à un département de musique quelconque, il y a tout de même 30% des groupes qui sont issus d'initiatives privées et qui opèrent de manière indépendante. L'analyse de Benary fait également ressortir les allégeances entre groupes américains, souvent davantage dictées par l'origine du répertoire joué que par la

position géographique de l'ensemble. « Enthusiasts of Balinese Angklung music, for instance, may be more in touch with their counterparts across the country than, say, with the contemporary American gamelans that might be in their state or town, and vice versa. » (Benary 1983) Ce constat est important, car il démontre qu'au moment où le Canada accueille son premier ensemble de gamelan, la communauté de gamelan américaine s'était déjà fragmentée en factions idéologiques⁶⁸.

De surcroît, la publication de ce magazine fait état des débats qui dominaient les cercles d'initiés à l'époque. Le numéro contient des articles dont les auteurs sont tantôt des compositeurs et inventeurs d'instruments, tantôt des ethnomusicologues puristes. Entre ces deux extrêmes, certains musiciens compliquent le débat en portant plusieurs chapeaux. Notamment, Jody Diamond se fait ambassadrice de tous les répertoires de gamelans représentés aux États-Unis, y compris la nouvelle musique américaine. Les préoccupations analytiques des musiciens Marc Perlman, Michael Tenzer et Rachel Cooper témoignent du degré de bi-musicalité atteint par certains experts américains, alors que les contributions de Dennis Murphy, Lou Harrison et William Colvig témoignent des libertés prises par certains compositeurs dans l'utilisation du gamelan comme outil de composition.

Trois ans plus tard, l'Expo 1986 accueille à Vancouver une majorité d'ensembles américains à l'occasion de son Festival international de gamelan. On compte notamment les groupes Sekar Jaya, Berkeley Gamelan, Boston Village Gamelan, Gamelan Son of Lion, Bay Area New Gamelan, Gamelan Si Betty, Gamelan Pacifica et Kiyai Guntur Sari. Les conférenciers Jody Diamond, Michael Tenzer, Vincent McDermott, Barbara Benary, Daniel Schmidt, tous représentants de l'un ou l'autre de ces ensembles, constituaient un important contingent américain dans la portion symposium du festival. Si d'autres facteurs tels que la proximité géographique entre Vancouver et l'ouest des États-Unis sont à considérer, cette présence américaine fournissait néanmoins un échantillon solide des idées promues et des directions artistiques prises par les musiciens de gamelan américains. Les universités canadiennes vont hériter d'orchestres de gamelan dans un climat fournissant d'emblée une multitude de modèles

⁶⁸ Evergreen Club Gamelan Ensemble a été fondé en 1983, soit l'année de la publication du numéro d'*Ear Magazine*.

parmi lesquels les communautés de gamelan canadiennes en devenir pourront négocier leur identité.

4. Construction d'une culture du gamelan au Canada

« Because of the importance of gamelan as a representative (sic) of Indonesian culture and the ongoing internationalization of this primary world music culture, this unique conference of Gamelan East and West is being held here in Vancouver, Canada. The conference consists of two components, unified in their perspective on gamelan by viewing the subject along two intersecting axes: 1) culture and style – traditional vs. modern; and 2) within Indonesia vs. outside Indonesia. Finally, I hope this conference will be of major significance for all of us, as we have the opportunity to assemble, exchange ideas and perform gamelan music in a unique context. »⁶⁹

-I Made Bandem (Vancouver, 1986)

⁶⁹ Cette citation est tirée de l'acte de conférence publié à la suite du festival international de gamelan organisé dans le cadre de l'Expo 86 à Vancouver. Ces mots ont été prononcés par I Made Bandem dans son discours d'ouverture du festival.

4.1. L'institutionnalisation du gamelan au Canada

À la suite de l'Expo 1986, deux universités canadiennes ont hérité des instruments livrés au Canada pour le pavillon de l'Indonésie. Ce geste diplomatique de la part des autorités indonésiennes a pu être concrétisé grâce aux initiatives de Martin Bartlett et José Evangelista, seuls représentants d'institutions canadiennes lors du festival de gamelan organisé à l'Expo 86. Déjà familiers avec les musiques indonésiennes et désireux d'enrichir de ces traditions les départements de musique de leurs universités d'affiliation, Bartlett et Evangelista se sont saisis de l'occasion pour faciliter le processus complexe d'acquisition d'un gamelan et du même coup contourner les pourparlers administratifs nécessaires à la sécurisation d'un tel investissement. S'il était déjà coutume pour le gouvernement indonésien de léguer ses instruments exhibés outremer aux pays d'accueil lors d'événements diplomatiques, un tel don n'allait pas de soi. Au Canada, la migration des orchestres vers Simon Fraser University et l'Université de Montréal, ainsi que leur utilisation continue depuis, est due aux intérêts et à l'expertise de professeurs particuliers plutôt qu'à une initiative départementale.

À Vancouver, Martin Bartlett avait déjà initié les étudiants de Simon Fraser University au gamelan et aux danses javanaises à l'occasion d'un stage de formation dans ces traditions. Cette intensive de quatre semaines s'est déroulée en juin 1986, période concomitante à l'Expo 86, mais précédant le festival international de gamelan du mois d'août. Sans partenariat direct avec l'Expo, le Centre des Arts de SFU a profité des performances quotidiennes et de la présence d'experts en gamelan au pavillon de l'Indonésie pour monter un stage qui permettrait aux inscrits de développer des connaissances pratiques et d'ainsi élargir leur appréciation du gamelan. Accueillant vingt musiciens et dix danseurs, le stage visait principalement l'apprentissage du répertoire central javanais, appris sur un orchestre prêté à SFU par le consulat général indonésien et enseigné par le virtuose K.R.T. Wasitodipuro. Plusieurs types d'arts performatifs balinais ont également été enseignés lors du stage, tel que le *gender wayang*, le *kecak* et la danse balinaise.

Notons que cette dernière occupait une place égale avec la danse javanaise, en raison de la présence du couple de danseurs I Nyoman Wenten et Nanik Wenten⁷⁰.

Sollicitant principalement le savoir des professeurs invités pour l'occasion, les musiciens du pavillon de l'Indonésie de l'Expo 86 ont néanmoins participé à l'événement en visitant les ateliers et en jouant pour un événement spécial clôturant ce stage de quatre semaines. Coorganisé par l'Expo 86 et par SFU, une sélection de musiciens du pavillon de l'Indonésie a offert un spectacle de quatre heures de *wayang kulit* javanais, théâtre de marionnettes et d'ombres. Cet événement mettant en valeur le gamelan javanais du Consulat général de l'Indonésie et présenté au centre artistique indépendant Western Front était fréquenté par un public averti s'étant exercé au gamelan javanais depuis un mois. Après l'intensive de quatre semaines, certains étudiants qui voulaient poursuivre l'apprentissage du gamelan ont étudié auprès de trois musiciens résidents de l'Expo 86 pour le reste de l'été⁷¹. Un franc succès, ce premier volet de stage d'été en gamelan a créé un précédent pour l'apprentissage du gamelan à SFU avant même que cette institution accueille officiellement un cours pratique de musique javanaise dans son cursus. Ces stages estivaux ont été donnés annuellement à SFU pour de nombreuses années subséquentes, créant un rendez-vous fort populaire auprès de la communauté⁷².

Pour la préparation d'un cours de gamelan trimestriel, la procédure a été plus laborieuse. Immédiatement après l'Exposition, un groupe communautaire sous la tutelle de Martin Bartlett a été formé, résidant officieusement à SFU. Le premier cours de gamelan crédité a été donné à l'automne 1987 en tant que sujet spécial, avec enseignement assuré par Martin Bartlett lui-même ainsi que son assistant Kenneth Newby, un étudiant déjà expérimenté en gamelan. Étant donné le succès de cette première itération, un cours de gamelan régulier a été ouvert en raison d'une session par année académique. Cependant, selon un rapport de Martin Bartlett rédigé en 1992, la visite de professeurs invités n'a été financée qu'à deux reprises pendant les six premières années du cours. Ce sont les ateliers estivaux qui ont fourni la base la plus solide d'instruction au

⁷⁰ Les professeurs invités furent K.R.T. Wasitodipuro, célèbre musicien javanais, ainsi que sa fille et son gendre Nanik Wenten et I Nyoman Wenten. Ce dernier est un musicien de renom originaire de Bali, spécialiste dans les traditions musicales et la danse de cette île. Nanik Wenten est notamment spécialiste de danse javanaise.

⁷¹ Ces informations sont tirées d'un rapport rédigé par Martin Bartlett en avril 1989, dans lequel il fait état des deux premières années d'existence du gamelan à SFU.

⁷² Ces stages ont perduré jusqu'en 1997. À partir de 1994, le Western Front est devenu l'hôte officiel de ces ateliers plutôt que SFU.

gamelan par des professeurs indonésiens. Cette réalité a fait obstacle à un apprentissage soutenu de la musique javanaise lors des premières années de gamelan à Vancouver. Néanmoins, ces embûches n'ont pas empêché la création d'un noyau dur de musiciens dédiés aux traditions musicales indonésiennes, un regroupement aujourd'hui connu sous le nom de Vancouver Community Gamelan⁷³. Ce groupe constitué d'étudiants et de participants aux ateliers d'été, dont de nombreux compositeurs, a atteint dès 1989 un niveau de performance lui permettant d'interpréter tant du répertoire javanais que des œuvres contemporaines⁷⁴.

Au Québec, l'Université de Montréal a hérité des deux orchestres balinais présents à l'Expo 86, soit un gamelan *gong kebyar* et un gamelan *angklung*. José Evangelista, qui était initialement intéressé par l'acquisition des instruments javanais, avait déjà entrepris des démarches pour convaincre l'administration de la Faculté de Musique de s'enquérir d'un tel ensemble afin de bonifier le volet ethnomusicologie de l'université⁷⁵. C'est la coïncidence du premier festival international de gamelan lors de l'Expo 86 qui a aidé à débloquer ces pourparlers, éliminant pratiquement les enjeux financiers normalement liés à l'acquisition d'un gamelan et déléguant l'essentiel des responsabilités à José Evangelista. Si Martin Bartlett et José Evangelista visaient tous deux l'obtention des instruments javanais, c'est à Simon Fraser University que l'ambassadeur indonésien au Canada H.E. Adiwoso Abubakar a choisi d'en faire cadeau, un geste soulignant l'implication de l'institution dans la création du stage de musique javanaise concomitant à l'Expo 86.

Ainsi, l'Université de Montréal a pu devenir dès l'automne 1987 la première université francophone à offrir des cours de gamelan en Amérique du Nord⁷⁶. Pour la première année académique, le professeur I Wayan Suweca, musicien virtuose et enseignant au conservatoire de Denpasar (ASTI, Bali) a assumé la fonction de chargé de cours pour l'Atelier de gamelan, sous la

⁷³ Le collectif porte alternativement le nom de Gamelan Madu Sari ou de SFU Gamelan.

⁷⁴ Dans un rapport rédigé par Martin Bartlett à l'intention du compositeur Rudolph Komorous, des concerts contrastants y sont listés pour l'année 1989. Soulignons le concert traditionnel présenté au Vancouver Board of Trade Indonesia Night, ainsi qu'une série de 10 performances de l'œuvre contemporaine « The Tempest » d'Alec Roth.

⁷⁵ José Evangelista avait déjà fait une proposition d'achat d'un gamelan javanais dans le budget 1981-1982 de la Faculté de Musique. En 1985, il a eu de nombreux échanges avec le doyen Pierre Rolland à ce sujet, et planifiait profiter de son séjour sabbatique à Java la même année pour faire le réseautage nécessaire et régler plusieurs questions logistiques. Les événements de l'Expo 1986 ont donc devancé l'issue de ces procédures.

supervision de José Evangelista. Le succès de cette première année a incité José Evangelista à établir une entente avec l'école ASTI. La Faculté de Musique de l'Université de Montréal a donc bénéficié de la visite de professeurs balinais de l'automne 1987 jusqu'à l'année académique 1994-1995, octroyant ses étudiants de la transmission directe d'un savoir érudit de la musique balinaise. De plus, les professeurs invités à partir de l'automne 1988 ont été accueillis avec leur famille, mettant à profit les talents en danse de leurs femmes et filles⁷⁷. La Faculté de Musique a développé un partenariat avec le département d'éducation physique de l'Université de Montréal ainsi que le département de danse de l'Université du Québec à Montréal permettant d'offrir une formation inédite en danse balinaise. Avec un bon soutien institutionnel et un fort intérêt des médias, le gamelan à l'Université de Montréal a joui d'un engouement pendant ses premières années d'existence⁷⁸. Cependant, ce *momentum* favorable s'est estompé à partir du moment où la Faculté de Musique a cessé de financer la venue de professeurs balinais pour l'enseignement de l'Atelier de gamelan. Toutefois, ces huit années de contact entre étudiants et virtuoses balinais ont permis à plusieurs néophytes d'approfondir leurs compétences jusqu'à se spécialiser en gamelan de sorte qu'en 1995, il existait déjà à Montréal un bassin d'experts locaux⁷⁹.

En parallèle à cette implantation du gamelan dans les cursus universitaires canadiens, Evergreen Club Gamelan Ensemble s'était déjà inséré dans le réseau des ensembles professionnels de musique contemporaine au Canada⁸⁰. À Vancouver et Montréal, le gamelan a plutôt pris racine grâce aux structures académiques d'universités, mais sa vitalité dépendait nettement de l'enthousiasme d'individus faisant partie du corps professoral. Avec un soutien financier et logistique marginal de la part de leurs institutions mères, les communautés de gamelan à Vancouver et Montréal ont été contraintes de se développer de manière partiellement indépendante, négociant leurs affiliations institutionnelles avec des initiatives privées. En

⁷⁶ Cette affirmation reste vraie aujourd'hui, le gamelan ne faisant partie des choix de cours d'aucune autre institution québécoise.

⁷⁷ I Nyoman Astita, Ni Puti Lastini, Ni Wulan Tisandi (1988-1989); I Wayan Suweca (Batubulan), Ni Ketut Mariatni (1989-1992); I Wayan Suweca, Ni Ketut Suryani (1992-1993); I Ketut Gedé Asnawa, Ni Putu Oka Mardiani (1993-1994); I Wayan Berata & Ni Luh Putu Kartika (1994-1995).

⁷⁸ Information tirée d'un rapport intitulé « Organisation de l'atelier de gamelan » rédigé par José Evangelista à l'automne 1988. Ce rapport figure parmi les archives privées de José Evangelista et Matilde Asencio.

⁷⁹ En 1995, avec la fin de l'embauche de professeurs balinais, l'étudiant Sylvain Mathieu est devenu chargé de cours de l'Atelier de gamelan, quoique plusieurs de ses contemporains auraient également pu assumer cette fonction, notamment Sandra Wong.

⁸⁰ Parmi les jalons d'Evergreen Club à de l'époque, notons une commande à John Cage (*Haikai*, 1986), la parution du disque vinyle *North of Java* (1988), ainsi qu'une tournée européenne en 1989.

quelques années d'existence, les cours de gamelan à la Simon Fraser University et à l'Université de Montréal ont permis une émergence de musiciens capables de s'approprier les savoirs liés au gamelan au point de s'affranchir du cadre académique dont ils tirent leur formation.

4.2. Trois villes, trois idiomes

À la suite de l'établissement de cours de gamelan à Vancouver et Montréal dès l'automne 1987, les trois traditions principales de gamelan indonésien furent désormais représentées au Canada. Nettement réparties à travers le pays dans de grandes villes éloignées les unes des autres et appartenant à des administrations provinciales différentes, les musiques de Java Ouest, Java centre et Bali ont trouvé ambassade à Toronto, Vancouver et Montréal. Le type d'ensemble et de répertoire de gamelan adopté par l'une ou l'autre de ces communautés émergentes, adoption plus ou moins délibérée, est d'une importance capitale dans la trajectoire unique qu'a prise chacune de ces factions⁸¹. Les racines indonésiennes d'un gamelan influencent notamment le répertoire joué et le type de savoir transmis par les professeurs invités, mais a également de fortes implications quant aux possibilités logistiques, pratiques et esthétiques pour la création musicale. Parmi les multiples facteurs sociodémographiques que conditionne l'allégeance *de facto* à l'une ou l'autre tradition régionale de l'Indonésie, le réseautage local et international qui en découle est un élément identitaire déterminant. Dans cette section, nous verrons que les régionalismes indonésiens enchâssés dans la musique d'Evergreen Club Contemporary Gamelan, du Vancouver Community Gamelan et du gamelan de l'Université de Montréal sont plus complexes que la tripartition Java Ouest-Java centre-Bali.

Dans la province ouest-javanaise, les orchestres définis comme des gamelans sundanais sont un legs de l'hégémonie politique javanaise, une constante historique de l'histoire de cette région (Spiller 2008, p. 109-114). Adaptations des orchestres aristocratiques du centre de l'île, ils sont généralement réduits à moins d'une dizaine d'instruments. Cette caractéristique fait contraste aux

⁸¹ Parmi les trois communautés musicales, seul Evergreen Club a choisi son type de gamelan de référence. À Simon Fraser University, l'obtention du gamelan javanais était à la fois le produit du désir d'un seul enseignant et

grands orchestres javanais accueillant plusieurs dizaines de musiciens. Les orchestres sundanais sont plutôt des ensembles de chambre, un dénominateur commun qui différencie grandement la texture musicale de la musique sundanaise de son homologue javanaise. C'est aussi le cas du gamelan *degung*, l'ensemble d'instruments choisis par Jon Siddall pour fonder Evergreen Club, qui est un type d'orchestre unique à cette région. De fait, cette caractéristique différencie Evergreen Club des gamelans de Vancouver et Montréal qui sont de grands ensembles produisant des textures orchestrales⁸². Cette instrumentation réduite a notamment poussé Evergreen Club à se munir d'instruments additionnels dans sa seconde incarnation⁸³. L'accordage du gamelan *degung* est organisé selon une échelle pentatonique appelée *pelog degung*, une sélection de notes qui emprunte au mode de sept sons *pelog* omniprésent à travers les styles régionaux de gamelan. Si des modes pentatoniques équivalents au *pelog degung* peuvent être joués sur les gamelan donnés à Vancouver et Montréal, ces deux communautés ont accès à un plus grand réservoir de notes. Pour Evergreen Club, le choix d'utiliser un gamelan *degung* limite l'étendue des possibles quant à l'organisation des hauteurs dans la création musicale contemporaine. Les instruments d'Evergreen Club ne seront bonifiés du mode *sorog* qu'à partir de 1999, ajoutant une note supplémentaire au registre.

Par ailleurs, l'esthétique du répertoire traditionnel *degung* est celle d'une musique douce, plutôt simple dans la forme et où la virtuosité est mise en valeur par le jeu des solistes. Elle a été commercialisée à travers l'Indonésie comme une musique décorative et a été maintes fois hybridée à des musiques populaires diverses. Les connotations qui viennent de pair avec ce répertoire peuvent sembler contradictoires avec les ambitions de création de l'ensemble. Toutefois, Evergreen Club a fréquemment choisi d'exploiter cette esthétique épurée à son avantage plutôt qu'essayer d'aller à son encontre. Les expérimentations de l'ensemble avec les musiques populaires exemplifient cette démarche⁸⁴. Le plus souvent, les œuvres commandées par ou pour l'ensemble ont impliqué des instruments ne faisant pas partie du gamelan, élargissant le choix des hauteurs et complexifiant les combinaisons de timbres possibles. De manière générale,

d'un hasard fortuit. José Evangelista n'ayant pas réussi à obtenir les instruments javanais, ce sont les orchestres balinaï, son deuxième choix, qui ont été acquis.

⁸² En fait, les communautés de gamelan établies à Montréal et à Vancouver ont à leur disposition plusieurs orchestres de gamelan différents, ce qui n'est pas le cas d'Evergreen Club Contemporary Gamelan.

⁸³ Voir section 7.2.

⁸⁴ L'album *Bridge* (2017), où figurent des arrangements de chansons populaires, en est le meilleur exemple.

la simplicité de l'ensemble *degung* à plusieurs égards confère à Evergreen Club des avantages logistiques et artistiques. Notamment, il a pu se constituer comme un ensemble de chambre capable de se greffer à tout genre de projets, de l'interprétation du répertoire sundanais jusqu'aux créations interdisciplinaires.

À Simon Fraser University, c'est le style de gamelan javanais associé au sultanat de Yogyakarta qui a été implanté. Ce style contrastant avec celui de la ville de Surakarta, il se traduit par des détails d'ornementation, d'improvisation ou de ponctuation de la forme. Cependant, l'hégémonie culturelle de Surakarta tend à dissiper les distinctions régionales du gamelan pratiqué à Yogyakarta (Sutton 1990, p. 19-68). De plus, les éléments qui constituent l'un ou l'autre de ces styles régionaux passeraient vraisemblablement inaperçus à l'oreille d'un néophyte et rien dans la facture des instruments n'obstrue significativement le passage d'un style régional à l'autre. Du fait de la provenance des instruments et des premiers enseignants javanais invités, on peut en conclure que l'enseignement du gamelan à Vancouver a été au début plutôt en faveur du style de Yogyakarta⁸⁵. Toutefois, les influences transmises aux musiciens du Vancouver Community Gamelan se sont grandement diversifiées par la suite en raison du nombre d'artistes successivement en résidence dans la ville.

La richesse de l'instrumentation d'un orchestre de cour javanais offre l'avantage de pouvoir moduler entre les échelles *pelog* et *slendro*, offrant un réservoir de 12 notes étendu sur plusieurs octaves. Cela est avantageux tant pour le choix du répertoire joué que pour la création nouvelle. L'accès complet au contenu tonal d'un gamelan a sans doute amené les membres du VCG à se familiariser avec certaines notions théoriques d'accordage et de modulation, des considérations que n'ont pas à prendre les musiciens jouant sur des ensembles à une seule échelle modale. La notation chiffrée, un outil développé à Java vers le début du XX^e siècle, est aujourd'hui utilisée universellement pour l'interprétation du répertoire. Fournissant le squelette mélodique et les éléments structurels d'une pièce, ce système rend l'apprentissage fort différent d'un apprentissage oral tel que celui employé par les professeurs balinaï engagés par l'Université de

⁸⁵ L'orchestre livré au Canada pour l'Expo 86 était un ensemble complet d'instruments manufacturés à Yogyakarta, comprenant les deux systèmes d'accordage *pelog* et *slendro*. K.R.T. Wasitodipuro, le professeur invité principal de la Vancouver Gamelan Community pendant ses premières d'existence, était coïncidemment un musicien né et formé à la cour royale de Paku Alaman, un état mineur du sultanat de Yogyakarta. Hardja Susilo, invité à trois

Montréal pour y enseigner le gamelan. Ce système écrit ne fournit toutefois pas autant d'information que la notation occidentale utilisée par Evergreen Club Contemporary Gamelan. Pour tout étudiant désireux d'apprendre un instrument responsable de l'ornementation de cette mélodie de base, il importe d'apprendre à improviser autour de celle-ci en respectant l'idiome javanais. Cette compétence représente un objectif technique et esthétique fort différent de ceux implicites à l'apprentissage des autres types de gamelan présents au Canada à l'époque. Ces propriétés confèrent à la musique javanaise un caractère serein, où les mélodies parfois simples sont agrémentées de lignes improvisatrices, créant une texture musicale riche dont la complexité se manifeste dans l'élasticité de la forme et dans l'interaction entre les parties instrumentales⁸⁶.

À l'Université de Montréal, plusieurs types d'instruments ont été hérités de l'Expo 1986, quoique l'orchestre de prédilection enseigné reste sans conteste le *gong kebyar*⁸⁷. Cet ensemble, développé à Bali tout au long du XX^e siècle, est aujourd'hui l'ensemble balinais de référence. Il est reconnu pour ses tempi rapides, sa forme imprévisible et sa virtuosité technique. Son développement est attribué aux changements socioculturels ayant découlé de l'occupation hollandaise à partir du début du siècle. L'esprit de compétition croissant entre villages a favorisé le développement d'une musique hautement complexe capable d'absorber et transformer l'idiome de maints genres musicaux antérieurs. D'abord développé au nord de l'île de Bali, dans ce qui est aujourd'hui le district de Singaraja, le *gong kebyar* a rapidement monté en popularité au point de devenir panbalinais (Vandal, 2009). Aujourd'hui, la concentration d'institutions artistiques telles que les académies, les centres artistiques et les compétitions ont déplacé les réseaux d'influence du nord vers le sud de l'île. Les critères esthétiques du *gong kebyar* sont donc déterminés par les jurys nommés par ces institutions, artistes représentant majoritairement les districts de Badung et de Gianyar. Cette hégémonie laisse peu de place aux variations stylistiques autrefois coutume, car

reprises, est également natif de Yogyakarta. Depuis 1998, le diplômé du conservatoire de Yogyakarta Sutrisno Hartana a pris en charge la classe de gamelan offerte à la Simon Fraser University.

⁸⁶ Ici, nous référons 1) au concept d'Irama, soit la densité rythmique, où le tempo décélère, mais les subdivisions rythmiques se multiplient (et vice versa) et 2) à la richesse mélodique résultant de variations multiples du *balungan*, mélodie de référence qui n'est pas nécessairement jouée intégralement par les instruments. Pour une étude détaillée de ces paramètres, voir Perlman 2004.

⁸⁷ L'Université de Montréal a également hérité d'un gamelan *angklung*, mais le répertoire qui y était joué empruntait fréquemment des éléments techniques et esthétiques au *gong kebyar*, comme c'est notamment le cas dans la pièce *Sasih Kapat* qu'I Wayan Suweca a composée pour l'Atelier de gamelan en 1991. D'autres instruments, tels que les *grentangs* en bambou et les *gender wayang* étaient également utilisés et étudiés, bien que leur présence ait décliné au fil des générations. Depuis 2015, il y a une recrudescence de la pratique du *gender wayang* au sein de Giri Kedaton.

elles encouragent une standardisation du répertoire selon des critères esthétiques spécifiques. Montréal a aussi subi cette influence puisque de 1987 à 1995, tous les professeurs invités ayant enseigné à l'Atelier de gamelan ont été sélectionnés par le rectorat de l'institut des arts à Denpasar (ASTI/STSI). Les choix esthétiques, le répertoire et les versions des pièces enseignées aux étudiants montréalais ont donc été déterminés pendant presque une décennie par le canon institutionnel de cette école. C'est sur cette base que Sylvain Mathieu a succédé aux professeurs balinais de 1995 à 2005, ayant appris le répertoire auprès de ces derniers. Par la suite, cette influence a été diluée par les années d'apprentissage du gamelan sans professeur balinais ainsi que par l'intérêt de la direction artistique pour d'autres répertoires. Notamment, le directeur artistique Éric Vandal s'est spécialisé en musique du nord de Bali et a intégré plusieurs pièces issues de cette région au répertoire de Giri Kedaton. Cet intérêt fait contraste à l'enseignement de Mathieu qui s'était efforcé de maintenir une diversité de répertoires en utilisant fréquemment les autres types de gamelan. Indépendamment de la direction prise par l'Atelier de gamelan et son excroissance Giri Kedaton au fil du temps, la rapidité d'exécution, les mélodies imbriquées et l'apprentissage par cœur sont des éléments à l'intersection des différents répertoires pratiqués à l'Université de Montréal jusqu'à ce jour.

4.3. Quêtes d'authenticité et bi-musicalité

Avec le premier festival international de gamelan de l'Expo 86 comme élément déclencheur, l'institutionnalisation du gamelan au Canada se trouve au cœur d'un débat global sur la place du gamelan hors de l'Indonésie. Ne répondant à aucun besoin fonctionnel, le gamelan joué aux États-Unis, quels qu'en soient le style et le répertoire de référence, est voué à se distinguer de ses pratiques traditionnelles. Plus qu'une vocation académique, le gamelan comme fin en soi élargit l'étendue des possibilités qu'offre l'apprentissage des musiques indonésiennes. Les États-Unis offrent à cet effet plusieurs modèles d'utilisation et de réappropriation créative du gamelan qui dépassent les objectifs de bi-musicalité promus par Mantle Hood à partir de 1958 pour l'ethnomusicologie. Tantôt pour la nouveauté de son timbre et les alternatives qu'il offre à l'instrumentation occidentale, tantôt pour l'accès pratique qu'il donne à un objet d'étude

ethnomusicologique, le gamelan y est sollicité de part et d'autre sans distinction nette entre ces positionnements variés. Clendinning démontre également en quoi l'expérience communautaire du gamelan enrichit le quotidien de ses praticiens nord-américains (Clendinning 2020). La présente section tentera d'exposer en quoi les trois communautés de gamelan en émergence au Canada à partir des années 1980 négocient ces intérêts de différentes façons afin de se créer des places distinctes dans le portrait musical canadien.

Dès le départ, Evergreen Club s'est manifesté comme ensemble de musique nouvelle, sans lien étroit avec le répertoire sundanais ou la culture indonésienne. L'ensemble s'est bâti en suivant les modèles offerts par les Américains Lou Harrison et William Clovig, intéressés avant tout par la composition, les alternatives de tempérament et l'invention d'instruments. Sans affiliation à un établissement d'enseignement, aucune vocation ethnomusicologique n'a été avancée dans le mandat de cet ensemble. Composé essentiellement de percussionnistes et de compositeurs, l'ECCG a accueilli et produit peu de musiciens investis dans l'approfondissement du gamelan traditionnel sundanais. Le musicien le mieux versé dans les traditions indonésiennes demeure à ce jour Andrew Timar, flûtiste désigné de l'ensemble. Bien qu'ECCG ait orienté sa trajectoire de manière à accroître son expertise en répertoire traditionnel au fil du temps, la carrière du groupe est davantage marquée par la création et les commandes d'œuvres. Si l'influence de Lou Harrison pour la construction d'instruments s'est limitée pour Jon Siddall à la confection des cadres en bois de l'orchestre, le compositeur américain lui a toutefois fourni le modèle idéal pour justifier l'utilisation d'un gamelan comme ensemble de musique contemporaine.

Pour le Vancouver Community Gamelan, des motivations compositionnelles entrent également en ligne de compte dans la genèse du groupe, quoique de façon moins délibérée et plus réservée au départ. Lors de sa conférence à l'Expo 86, Martin Bartlett avait déjà exprimé son scepticisme quant aux motivations qui poussent les Occidentaux à apprendre à jouer du gamelan, expliquant que l'intérêt du gamelan était avant tout pédagogique et ne devait pas être l'objet d'une appropriation superficielle pour la création musicale (Bartlett 1986). Il invitait à une réappropriation instruite du gamelan, nourrie par une base solide de connaissances de la tradition. Bartlett n'a composé pour gamelan qu'en 1993, année de son décès, évitant par ailleurs les influences délibérées du gamelan dans sa musique. Cet aspect le différencie de José Evangelista et des compositeurs-interprètes affiliés à Evergreen Club. De fait, les premières années

d'existence de Gamelan Madu Sari, premier ensemble constitutif du VCG, ont été largement consacrées à l'apprentissage du gamelan javanais traditionnel, malgré quelques exceptions (Miller 2005)⁸⁸. Le groupe étant composé essentiellement d'étudiants ayant passé par les ateliers d'été à Simon Fraser University, où le gamelan était présenté comme une alternative aux formes de musiques occidentales (Bartlett 1986), ses activités sont au moins partiellement orientées en fonction d'intérêts de compositeurs. De fait, les ateliers d'été de 1988 ont culminé en la production d'une œuvre contemporaine composée par Kenneth Newby et chorégraphiée par Linda Rabin. L'ensemble continue d'interpréter des créations l'année suivante en donnant 10 représentations du spectacle *The Gamelan Tempest* dont la musique a été créée par le compositeur britannique Alec Roth. Selon Christopher Miller, ancien membre du VCG, la plupart des musiciens jouant au sein de l'ensemble attendent toutefois sept ans avant de s'aventurer dans la composition pour gamelan, s'octroyant entretemps d'une bonne connaissance de l'idiome javanais. Cette négociation entre tradition javanaise et création a permis à l'ensemble d'esquiver le schisme entre purisme et composition nouvelle (Miller, 2005). Il insiste également sur le fait que le Vancouver Community Gamelan soit resté virtuellement imperméable à l'influence de Lou Harrison et des autres facteurs de gamelan américains⁸⁹, une distinction majeure avec la trajectoire prise par l'ECCG à Toronto (Miller, 2005). Nous verrons également qu'en arrière-plan du Vancouver Community Gamelan, certains de ses membres ont rapidement réinvesti le gamelan dans leurs propres compositions et productions interdisciplinaires.

À Montréal, l'une des préoccupations principales de José Evangelista était d'étoffer l'offre de cours en ethnomusicologie en donnant accès à un apprentissage pratique de la musique d'une autre culture, un ajout qui bénéficierait de surcroît à l'ensemble de la communauté facultaire. Déplorant l'état de cette discipline à l'Université de Montréal à cette époque, José Evangelista avait écrit une lettre en 1985 au doyen facultaire Pierre Rolland où il invoquait l'apprentissage bi-musical prévalant dans maints départements d'ethnomusicologie aux États-Unis. Il mettait notamment en valeur les niveaux de difficulté variables qu'offre un ensemble de gamelan

⁸⁸ Le rapport de 1990 de Martin Bartlett mentionne des concerts interprétant la musique d'Alec Roth ainsi que de Pauline Oliveros, bien que ces œuvres n'aient pas émergées du Gamelan SFU en tant que tel.

⁸⁹ Cette affirmation doit toutefois être nuancée, puisque Martin Bartlett a étudié au Mills College pour sa maîtrise en composition. Bien que Lou Harrison n'y enseignait pas à l'époque des études de Bartlett, ce dernier a tout de même subi l'influence de musiciens du même réseau tels Terry Riley et John Cage.

javanais et soulignait au passage la popularité de son propre cours théorique intitulé *Panorama des musiques du monde*. C'est donc avec le désir de rendre accessible la musique pour gamelan que José Evangelista a orienté ses efforts pour en ouvrir un cours à la Faculté de Musique⁹⁰. Néanmoins, le portfolio de composition de José Evangelista le distingue de Martin Bartlett dans la mesure où il emprunte plusieurs idées musicales et principes théoriques aux traditions musicales javanaises et balinaises. Toutefois, il ne sera poussé à composer pour gamelan qu'en 1998, plus de dix ans après l'ouverture de l'Atelier de gamelan⁹¹. Tout comme pour le Vancouver Community Gamelan, on dénote une approche réservée face à l'utilisation des instruments de gamelan pour la composition. Si la plupart des enseignants balinais invités grâce au partenariat ASTI-UdeM furent des compositeurs accomplis, l'orientation des cours vise définitivement l'approfondissement du répertoire traditionnel balinais et non la composition⁹². Un rapport de 1992 permet de constater la popularité du cours de gamelan chez les différents programmes de musique offerts à l'Université de Montréal, en plus des inscrits en provenance d'autres universités. Parmi eux, les étudiants inscrits en composition représentent un part démographique considérable, mettant en évidence des parcours académiques qui juxtaposent composition et gamelan. Ce même rapport révèle aussi que les inscrits en musicologie sont rares parmi l'Atelier de gamelan, alors que les motivations premières de l'ouverture de ce cours étaient la bonification de l'ethnomusicologie⁹³. Décidément, l'attrait pour le gamelan était beaucoup plus généralisé qu'auprès des seuls ethnomusicologues. En 1992 paraissait également le disque *Bali à Montréal* regroupant une sélection de compositions originales et de pièces traditionnelles pour gamelan avec des pièces pour ensembles occidentaux inspirées du gamelan⁹⁴. Ce portrait de la

⁹⁰ L'intérêt soutenu pour le gamelan dans la composition contemporaine depuis Claude Debussy est néanmoins systématiquement évoqué dans les communiqués de presse liés à l'acquisition du gamelan, et José Evangelista ne se cache pas de l'inspiration par le gamelan qui prévaut dans ses œuvres.

⁹¹ La pièce Concerto Kebyar, pour gamelan balinais et ondes Martenot, a été créée en 1998 par l'ensemble Giri Kedaton.

⁹² La *kreasi baru* de I Wayan Suweca (de Batubulan) créée en 1990 est l'une des rares pièces composées pour l'Atelier de gamelan par un professeur invité. Tout à fait dans l'idiome musical balinais, cette œuvre n'est pas spécialement radicale. En comparaison, le professeur I Nyoman Astita, qui a enseigné à Montréal en 1988-1989, créa plusieurs œuvres expérimentales pour le gamelan de l'Université de Californie à Los Angeles.

⁹³ En termes de programme académique, il n'y a pas de distinction entre musicologie et ethnomusicologie à l'Université de Montréal.

⁹⁴ Les œuvres *Balinese Ceremonial Music* (1934) de Colin McPhee, *Pulau Dewata* (1977) de Claude Vivier et *Ô Bali* (1989) de José Evangelista y figurent. Le disque comprend également deux créations pour instruments balinais, soit *Sasih Kapat* (1990) d'I Wayan Suweca et *Tat Tvam Asi* (1990) de Robert Valin.

communauté de gamelan à Montréal au début des années 1990 démontre que la composition pour instruments balinais y était déjà un phénomène croissant.

De ces trois communautés se dégagent des attitudes et approches assez différentes dans la façon d'aborder le gamelan. S'il existe un point commun entre Evergreen Club Contemporary Gamelan, le Vancouver Community Gamelan et l'Atelier de gamelan, c'est que leur création découle entre autres d'intérêts de compositeurs. Ces intérêts sont différenciés au sein des ensembles selon le degré d'attachement envers la tradition de leurs fondateurs respectifs. À Montréal, la dimension pédagogique de cours pratiques et les bienfaits de la diffusion d'une musique non occidentale prévalaient. Du côté de Vancouver, c'est l'offre d'une « alternative » pour les étudiants qui était prisée. Jon Siddall et Evergreen Club Contemporary Gamelan étaient plutôt à la recherche d'une unicité identitaire parmi les musiques de création au Canada. Loin d'être cloisonnés dans l'un ou l'autre des modèles américains d'ensemble, les gamelans canadiens ont tôt cherché à s'authentifier par des trajectoires et des idéologies distinctes. Ainsi, les négociations identitaires qui commencent à s'opérer au sein de ces ensembles durant les années 1990 obscurcissent leur position dans le spectre opposant ethnomusicologie et composition.

4.4. L'insertion du Gamelan dans la modernité musicale canadienne

Au Canada, plusieurs compositeurs se sont laissé envoûter par ces musiques, à l'instar des compositeurs européens des XIXe et XXe siècles. Cet intérêt pour le gamelan continue d'être partagé à différents degrés par les artistes du milieu de la composition contemporaine. Entre apprentissage assidu d'une tradition indonésienne et créations d'œuvres s'appropriant les timbres des instruments, il y a un large éventail d'approches créatives possibles mettant en valeur ou empruntant des éléments au gamelan. Reconnu comme l'une des grandes musiques classiques du monde, le gamelan indonésien s'est amalgamé au coffre à outils à la disposition des compositeurs. Le gamelan peut donc être abstrait de sa dimension culturelle ou de sa pratique

pour être reconstruit à travers le filtre cognitif des artistes (Cook 2013). Au Canada, ce phénomène s’observe parmi les réseaux des musiques de création depuis les années 1970.

Le travail pionnier de Colin McPhee ainsi que de Gilles Tremblay, Claude Vivier et José Evangelista a déjà été évoqué. À la différence de Colin McPhee, qui a surtout fait carrière aux États-Unis, ces trois autres compositeurs ont activement participé au développement de la musique contemporaine dans la métropole, et plus généralement au Canada. Leurs œuvres, lorsqu’elles n’incluaient pas d’instruments de gamelan, ont fréquemment emprunté aux techniques d’écriture propres aux musiques balinaises et javanaises⁹⁵. L’adoption de textures hétérophoniques ainsi que de formules mélodico rythmiques imbriquées est caractéristique de l’œuvre de José Evangelista, mais elle se retrouve aussi dans certaines œuvres de Claude Vivier et Gilles Tremblay. Dans la pièce *Pulau Dewata* (Vivier, 1977) de nombreux éléments rythmiques, mélodiques ou structurels sont idiomatiques au gamelan balinaise. Si l’influence du gamelan est plus subtile dans l’œuvre de Gilles Tremblay au lendemain de son séjour en Indonésie (*Oralléluiants*, 1975), elle est sans équivoque lorsqu’il compose *L’Arbre de Borobudur* pour Evergreen Club Contemporary Gamelan en 1994. Cette œuvre est l’aboutissement logique de l’intérêt pour le gamelan qu’avait le compositeur. Grâce à l’œuvre de ces musiciens, un corpus substantiel de pièces nourries par le gamelan s’est canonisé dans le répertoire de la musique contemporaine montréalaise. Rappelons que pendant douze ans, les Événements du Neuf cofondés par Evangelista et Vivier ont milité pour une diversification des musiques contemporaines présentées au public québécois, rapprochant ainsi les musiques de tradition classique avec celles issues d’autres traditions.

Par ailleurs, l’interprétation d’œuvres contemporaines incorporant des instruments de gamelan au sein de formations plus conventionnelles amène plusieurs percussionnistes, rarement spécialistes du gamelan, à devenir habiles avec la technique de ces instruments indonésiens. Cela additionne ces percussions de bronze à la sélection du percussionniste classique. Cette augmentation de l’arsenal percussif en musique contemporaine s’observe aussi depuis les activités de certains ensembles de percussions canadiens. Evergreen Club, dont la majorité des musiciens sont des

⁹⁵ L’œuvre *Cinq chansons* de Claude Vivier pour percussionniste solo est écrite notamment pour carillon de gongs, la partition recommandant l’utilisation de *bonang* javanais ou de *trompong* balinaise selon la disponibilité. Gilles Tremblay a écrit une œuvre pour gamelan, *L’arbre de Borobudur*, à la suite d’une commande d’Evergreen Club

percussionnistes sans notions préalables de gamelan, illustre parfaitement cette dynamique. L'ensemble Nexus, dont le réseau de commande d'œuvres s'entrecroise avec celui d'Evergreen Club, doit ses affinités au gamelan aux intérêts de ses membres fondateurs. John Wyre, percussionniste aguerri, a longtemps organisé les événements World Drums, qui mélangeaient des traditions percussives de partout dans le monde. L'édition 1986 de ce spectacle, présenté à l'Expo 1986, mettait notamment en scène plusieurs musiciens jouant du tambour sundanais (*kendhang sunda*). Il a également composé pour Evergreen Club. Bob Becker, autre membre fondateur de Nexus, possède lui-même des instruments javanais et a enseigné le gamelan à la Wesleyan University aux États-Unis. L'ensemble Sixtrum, en résidence à l'Université de Montréal depuis 2007, utilise plusieurs gongs balinais et emprunte régulièrement des lames de métalphones ou des gongs additionnels à l'Atelier de gamelan. Les activités des percussionnistes de Sixtrum chevauchent celles de plusieurs autres sociétés de concerts et ensembles de musique contemporaine tels que la SMCQ et le Nouvel Ensemble Moderne.

La disponibilité d'un ensemble de gamelan dans son intégralité encourage une interaction encore plus directe entre cette culture et des créateurs qui en ont parfois qu'une connaissance minime. Avec plus de 200 commandes d'œuvres, selon l'estimation de Blair Mackay, Evergreen Club donne un accès inédit au gamelan pour les créateurs au Canada. Un survol de la discographie de l'ensemble permet de recenser des œuvres de Walter Boudreau, Linda Caitlin Smith, James Tenney, Ana Sokolović et Alain Thibault, des artistes autrement très peu en contact avec le gamelan. À l'Université de Montréal, la compositrice et professeure Ana Sokolović a par ailleurs instauré un concours annuel de résidences de composition, dans le cadre duquel un étudiant en composition est amené à créer une œuvre qui sera interprétée par l'Atelier de gamelan. Cette initiative participe également à l'insertion du gamelan comme ensemble de référence en composition contemporaine.

Ce contact avec le gamelan, souvent sans égard à son répertoire ou à ses contextes socioculturels, démontre que le gamelan est devenu une ressource musicale pour les agents de la création musicale au Canada. Ses techniques et ses instruments sont particulièrement mis à la disposition des percussionnistes et des compositeurs. Cette évolution est le fruit de réseaux d'influences à

travers lesquels les représentants du gamelan côtoient une variété d'institutions et d'artistes qui n'ont pas de lien étroit avec les traditions musicales indonésiennes. La musique produite à l'issue de tels échanges est néanmoins un élément clé du développement du gamelan au Canada.

4.5. Une place dans l'éducation musicale

Outre les réseaux professionnels de la musique de création, c'est par l'apprentissage pratique du gamelan que celui-ci a pu avoir un impact si profond sur le parcours de musiciens canadiens. Suivant le modèle de facultés de musique américaines, l'Université de Montréal et Simon Fraser University ont permis dès 1987 à des cohortes d'étudiants en musique de se familiariser avec les musiques d'Indonésie. En incorporant des cours de gamelan parmi leurs choix de cours, ces institutions ont offert à plusieurs étudiants une fenêtre sur les musiques d'Indonésie. De surcroît, la dimension pratique de ces cours a permis une représentation soutenue de cette culture au sein des communautés facultaires, notamment grâce aux concerts de fin d'années.

À l'Université de Montréal, l'Atelier de gamelan a eu un grand succès dès son entrée au programme de musique. Au sein de la Faculté, ce cours représente le premier grand ensemble disponible hors des cursus classique et jazz, mais également la seule occasion d'apprentissage pratique d'une musique non occidentale. N'impliquant pas la même compétitivité qu'un *big band* ou qu'un orchestre, le gamelan demeure une alternative de choix pour une variété de profils étudiants⁹⁶. Entre autres grâce à la présence soutenue de professeurs balinais de 1987 à 1995, beaucoup d'étudiants ont été attirés par cette communauté croissante au-delà de leur inscription. Au fil de ces années, un noyau d'étudiants s'est formé sous le nom officieux de Sekar Giri Kedaton (balinais, fleur de la montagne royale), un nom donné par le professeur I Wayan Suweca (de Denpasar) lors de son deuxième contrat d'enseignement en 1993. Cette division avancée de l'Atelier de gamelan a donc commencé à donner des concerts hors du cadre institutionnel du cours, décuplant la représentation de la culture balinaise dans la vie musicale montréalaise.

ondes Martenot, après des années d'implication dans l'Atelier de gamelan de l'Université de Montréal.

⁹⁶ Les cours de gamelan hors de l'Indonésie ne requièrent aucune expérience préalable, puisque le gamelan n'est pas une musique courante. Les niveaux de difficulté sont également variables d'un instrument à l'autre dans les

Raccourci à Giri Kedaton (balinais: montagne royale), le groupe a obtenu le statut d'ensemble en résidence à la Faculté de Musique en 2002, aux côtés du Nouvel Ensemble Moderne. Si le personnel de Giri Kedaton a changé avec les générations, plusieurs musiciens actifs durant cette première période ont conservé des rapports étroits avec le gamelan même s'ils ne fréquentent plus l'ensemble ni son institution mère. Nous y reviendrons au chapitre 5.

À Vancouver, le Vancouver Community Gamelan s'est développé sur des bases similaires. Martin Bartlett développant d'abord les cours et ateliers de gamelan avec l'objectif d'offrir une alternative à la musique occidentale pour les étudiants de la Simon Fraser University, le groupe de gamelan s'est recomposé naturellement au gré des cohortes successives d'inscrits aux intensives d'été. Sous la direction artistique de Martin Bartlett, le groupe de gamelan a donné des concerts hors des murs universitaires dès 1989. À l'époque, l'ensemble était nommé de façon interchangeable par les noms de son établissement (SFU Gamelan) ou de ses instruments (Kyai Madu Sari). Le collectif utilise alternativement des instruments acquis par certains de ses musiciens⁹⁷. De plus, Vancouver accueille désormais plusieurs autres instruments de gamelan et ensembles, notamment à University of British Columbia et au Vancouver Community College. Certains ensembles, tels que Beledrone et Gamelan Bike-Bike sont des initiatives d'étudiants s'étant épris de cette musique lors de leur passage dans l'une ou l'autre de ces institutions. Avec la multiplication des gamelans dans la ville et de leurs activités croisées, le réseau du Vancouver Community Gamelan a rapidement dépassé son cadre institutionnel originel.

Plusieurs autres universités ont suivi un modèle similaire par la suite, souvent grâce à l'initiative d'un enseignant versé en musique indonésienne. À Toronto, Annette Sanger a développé des cours de musique balinaise de 1993 jusqu'à sa retraite en 2018. Michael Tenzer, spécialiste réputé en musique balinaise est responsable du cours de gamelan à University of British Columbia depuis son embauche en 1996. Andrew Timar, membre d'Evergreen Club et représentant actif des musiques javanaises a initié plusieurs programmes d'enseignement du gamelan. La particularité d'un gamelan se pliant au format de cours est la participation éphémère

orchestres de gamelan. De plus, la cohésion d'ensemble y est culturellement et esthétiquement plus importante que la virtuosité individuelle des musiciens.

⁹⁷ Michael O'Neill possède un quatuor de *gender*, ensemble de chambre balinais, qu'il utilise pour son ensemble *Turtle Bliss*. Il a également fondé l'ensemble Beledrone qui fait usage d'une partie des instruments de *kyai madu*

de ses musiciens. Les traditions musicales javanaises et balinaises nécessitent un grand effectif, critère souvent difficile à remplir hors de l'Indonésie. Généralement, seuls quelques étudiants férus de gamelan y participent au-delà de leur inscription au cours. Les musiques indonésiennes offrent effectivement peu de débouchés, car elles sont méconnues et en marge des réseaux professionnels de la musique au Canada. Davantage une curiosité ou un enrichissement tout au plus complémentaire, le gamelan y fait très rarement l'objet de la carrière de musiciens. De fait, de nombreux étudiants s'initiant au gamelan dans un cadre académique ont tendance à s'en distancier une fois leur curriculum complété. Toutefois, le maintien de cours de gamelan lui permet de faire partie des connaissances générales, voire des connaissances approfondies que peuvent acquérir les Canadiens dans leur éducation musicale. C'est par ce réseau, bien davantage que par la composition contemporaine, que les connaissances pratiques se transmettent et se perfectionnent au Canada, produisant au passage les musiciens qui seront en mesure réinvestir ce savoir.

4.6. Institutions et diplomatie culturelle

L'arrivée des arts indonésiens au Canada depuis l'Expo 86 a permis aux mécanismes de diplomatie culturelle jadis enclenchés de perdurer au-delà de cet événement historique. Les ensembles de gamelan établis dans les grandes villes canadiennes sont fréquemment instrumentalisés pour promouvoir l'Indonésie, bien que de manière moins extravagante que lors des méga-événements que furent l'Asia Pacific Festival et l'Expo 86. Les consulats indonésiens et l'ambassade canadienne ont souvent valorisé les arts dans leurs événements et célébrations. Ces infrastructures institutionnelles offrent de nouvelles occasions professionnelles aux ensembles, hors des murs universitaires et des réseaux de création musicale. Comme il n'existe pas de groupe de gamelan actif composé majoritairement d'Indonésiens canadiens au pays, les consulats, l'ambassade et les festivals divers se tournent naturellement vers les gamelans déjà mentionnés pour représenter les arts de la scène indonésiens.

sari, l'orchestre établi à Simon Fraser University. En 1990, Martin Bartlett avait déjà fait l'acquisition d'un second gamelan afin d'avoir plus de libertés extracurriculaires.

Depuis son acquisition d'un orchestre javanais complet après l'Expo 86, la ville de Vancouver a continué d'être un lieu clé de relations diplomatiques entre le Canada et l'Indonésie. L'année suivant l'annonce de ce don par l'ambassadeur indonésien H.E. Adiwoso Abubakar, le journal *Le Devoir* rapporte la mise en place de 8 campus universitaires en Indonésie sous l'initiative de Simon Fraser University, ainsi que la venue de 68 étudiants indonésiens boursiers à l'institution canadienne. Localement, la présence du consulat général de l'Indonésie facilite la mise en place d'activités diplomatiques où le gamelan javanais de SFU peut être mis à l'honneur. Dès 1988, consul Eddy Sumantri engage le groupe dirigé par Martin Bartlett pour des prestations lors du *Indonesia Week*⁹⁸. Cet événement sera répété en 1990, précédé d'une prestation lors du *Vancouver Board of Trade Indonesia Night* en 1989. L'actuel professeur de gamelan javanais à SFU, Sutrisno Hartana, est un ancien employé du consulat général indonésien de la ville. Son expertise en musique et en théâtre javanais en fait un médiateur de choix pour la métropole. Sans conteste alimentés par la présence d'importantes diasporas asiatiques dans la ville de Vancouver, incluant une minorité indonésienne, plusieurs événements mettant à l'honneur les traditions d'Asie y sont organisés régulièrement. Ces occasions profitent aux gamelans de la ville en leur fournissant des plateformes institutionnelles garantissant visibilité et soutien financier.

À Montréal, même sans la présence immédiate d'un Consulat ou de l'ambassade de l'Indonésie, les concerts de l'Atelier de gamelan de l'Université de Montréal ont rapidement été mis au service de la promotion de l'Indonésie. Prestigieux par son unicité dans la province de Québec, un spectacle de l'Atelier de gamelan a été inclus à la programmation de la Sixième conférence sur les débouchés dans le Pacifique tenue au centre Sheraton de Montréal en février 1989⁹⁹. Mettant en valeur le partenariat politique entre le Canada et l'Indonésie, cette inclusion partage une rhétorique similaire à celle avancée par Mireille Lafleur et José Evangelista dans leur demande de subvention auprès de la Asia Pacific Foundation of Canada¹⁰⁰. C'est d'ailleurs le succès de cette demande qui a permis de financer les trois premières années de l'Atelier de

⁹⁸ Information tirée du rapport de 1990 rédigé par Martin Bartlett.

⁹⁹ Cette information est tirée d'une note de programme de l'événement conservée dans le fonds d'archives de José Evangelista et Matilde Asencio.

¹⁰⁰ Leur lettre du 8 décembre 1988 fait d'ailleurs directement référence aux préoccupations de la guerre froide, c'est-à-dire le financement et la coopération avec les pays non-alignés, dont l'Indonésie faisait partie, afin d'éviter un virage vers le communisme. Elle mentionne notamment les chiffres d'affaires quant aux exportations et importations Canada-Indonésie pour l'année 1987.

gamelan. Toutefois, l'entente entre l'Université de Montréal et le conservatoire balinais STSI s'est prolongée jusqu'en 1995.

La diaspora indonésienne étant moins importante à Montréal qu'à Vancouver, c'est plutôt lors d'événements célébrant les musiques du monde ou la culture asiatique en général que l'Atelier de gamelan a pu représenter l'Indonésie. C'est le cas des festivals Khong Dji-Tan Confucius 1990 et World Music '92. Moins diplomatique qu'humanitaire, un concert-bénéfice de l'ensemble Giri Kedaton a été organisé en 2002, avec l'aide de l'ambassade à Ottawa et du consulat torontois, en soutien aux victimes des attentats à la bombe survenus à Bali cette année-là. Non loin de la ville de Montréal, l'ambassade indonésienne à Ottawa a occasionnellement pris part aux activités de Giri Kedaton. Le tout premier concert de gamelan de l'Université de Montréal, dirigé par le professeur I Wayan Suweca, était agrémenté d'une troupe de danse affiliée à l'ambassade et dirigée par Suweca. Au cours des décennies suivantes, des représentants de l'ambassade à Ottawa ont continué d'assister aux concerts annuels de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton. Giri Kedaton est occasionnellement invité à donner des spectacles lors d'événements diplomatiques. En 2003, le groupe a été embauché par l'ambassade indonésienne pour une série de concerts soulignant le cinquantième anniversaire des relations entre les deux pays.

En tant que premier ensemble de gamelan canadien, Evergreen Contemporary Club Contemporary a joué un rôle important en tant qu'ambassadeur culturel de l'Indonésie à Toronto. Dès la formation du groupe en 1983, qui coïncide avec l'ouverture du consulat indonésien dans la ville, Jon Siddall a entretenu des liens avec les employés du consulat. Son successeur à la direction artistique de l'ensemble, Andrew Timar, a poursuivi cette relation amicale, facilitant classes de maîtres et répétitions communautaires de gamelan javanais données au consulat. La musique d'Evergreen Club, parfois étiquetée *world music*, est régulièrement programmée aux côtés de musiques de traditions diverses. L'un des jalons de l'insertion de l'ensemble dans ce réseau des musiques du monde est sans doute sa programmation à l'édition torontoise du festival WOMAD en 1988 (*World of Music, Arts and Dance*)¹⁰¹. La longévité du groupe lui a permis de s'imposer comme ambassadeur canadien de la musique indonésienne, un statut ayant mené Evergreen Club à participer au prestigieux festival de gamelan de Yogyakarta en 2002.

¹⁰¹ Notons que cette édition du festival WOMAD fut la première à l'extérieur de l'Angleterre.

D'autre part, l'investissement d'Andrew Timar dans l'apprentissage et la médiation du gamelan a été vecteur de promotion de la culture indonésienne dans la ville de Toronto. Par son engagement soutenu avec les cultures musicales javanaises et sundanaises, il a pu forger des liens étroits avec plusieurs institutions. En plus de programmes pédagogiques à l'université York et au sein du Conseil scolaire du district de Toronto, Andrew Timar a fondé l'ensemble de gamelan torontois Gamelan Toronto (GamTor) à partir de 1995. Cet ensemble de gamelan javanais a fait usage des instruments appartenant au Consulat de l'Indonésie à Toronto jusqu'en 2007 et recevait l'instruction d'employés du Consulat versés en musique. Le groupe a notamment participé au CanAsia Dance Festival en 2001, y représentant les arts scéniques de Java. Les instruments du consulat, nommés Kyai Muncar Manis, ont rendu possibles les répétitions de plusieurs ensembles au fil des années. Andrew Timar a également été à la tête de l'organisation du premier événement célébrant la présence du gamelan au Canada, le Gamelan Summit 1997. Dans ce cadre, des ensembles des trois grandes villes ont été réunis pour des concerts.

4.7. Voyages, résidences et bourses d'études

Au-delà du parrainage institutionnel, le développement et la vitalité d'une communauté de gamelan en Amérique du Nord sont fortement liés au degré de contact que celle-ci entretient avec l'Indonésie. Gamelan Sekar Jaya, l'un des groupes américains de gamelan balinais les mieux connus mondialement, a cimenté son engagement et sa réputation lors de sa première tournée à Bali en 1985. Cet événement, premier de la sorte, fut accueilli avec beaucoup de surprise pour l'auditoire balinais¹⁰². Cultivant les échanges entre Bali et les États-Unis, le groupe a accueilli plus d'une cinquantaine d'artistes en résidences depuis sa formation. Depuis les prestations outremer de l'ensemble californien, la perspective d'atteindre un niveau d'interprétation comparable à celui d'un groupe indonésien est devenue une mesure qualitative pour les groupes de gamelan d'ailleurs. Le gamelan étant devenu une voie musicale féconde en Amérique du Nord, son approfondissement dépasse le cadre académique pour de nombreux musiciens. Ainsi, voyager en Indonésie pour se perfectionner auprès de maîtres est devenu, en combinaison avec

l'invitation de virtuoses en sol américain, le modèle de référence pour les étudiants et experts occidentaux. Au Canada, plusieurs musiciens issus des communautés de gamelan ont suivi cet exemple, et ce dès l'apparition d'orchestres indonésiens au pays.

Quelques années après sa formation au Mills College par Lou Harrison, Jon Siddall a obtenu une subvention du Conseil des Arts du Canada afin d'étudier la musique à Bandung et Surakarta pour l'année académique 1987-88. Dans ce cadre, Siddall a pu aussi bénéficier de la bourse d'études Darmasiswa offerte par le gouvernement indonésien, un programme qui a permis à de nombreux musiciens occidentaux d'étudier le gamelan en Indonésie depuis 1974. D'autres membres de Evergreen Club Contemporary Gamelan ont suivi des cours privés sur le terrain par la suite, comme l'a fait Andrew Timar en 1988 lors de son premier voyage en Indonésie en vue de sa succession comme directeur artistique.

À l'Expo 86, Kenneth Newby avait déjà séjourné six mois à Bali afin de se perfectionner dans ses traditions musicales, notamment le *gender wayang*. Il a ensuite assisté Martin Bartlett dans l'enseignement du gamelan à Simon Fraser University lors de l'ouverture du cours. Membre fondateur du Vancouver Community Gamelan, Kenneth Newby a enregistre plusieurs compositions pour les instruments Kyai Madu Sari ainsi que son propre quatuor de *gender* balinais. Plusieurs autres musiciens ont depuis fait des voyages de formation équivalents. Avec l'expansion de la communauté de gamelan dans la ville au moment de l'arrivée de Michael Tenzer à l'Université de Colombie-Britannique, les liens avec les scènes artistiques de l'Indonésie se sont raffermis. Sous sa tutelle, un contingent de musiciens canadiens s'est rendu à Bali en 2002 pour réaliser une composition inédite avec les musiciens du village de Pengosekan à Ubud. Dans cette œuvre intitulée *Underleaf*, l'orchestre gong kebyar se jumelle aux instruments occidentaux. Cette expérience contribue à raffermir les liens déjà tissés entre Michael Tenzer et les musiciens de Pengosekan. En 2013, l'ensemble Gita Asmara dirigé par Tenzer a été amené en tournée à Bali par son artiste résident I Wayan Sudirana. Pour réaliser l'œuvre interdisciplinaire *Semar in Lila Maya* (2007/8), projet le plus ambitieux du collectif, le Vancouver Community Gamelan s'est associé à la troupe javanaise Wargo Laras. Nous reviendrons plus en détail sur cette œuvre dont le développement s'est déroulé tant à Vancouver qu'à Java.

¹⁰² Cette tournée historique de 1985 est documentée dans le film *Kembali* (1986) de Jim Mayer.

Pour Montréal, la relation bilatérale entre l'Université de Montréal et STSI Denpasar qui s'esquissait au moment de l'ouverture de l'Atelier de gamelan a permis à plusieurs étudiants d'aller se perfectionner en gamelan et en danse à Bali. En effet, des étudiants des premières cohortes de l'atelier ont voyagé à Bali, parfois pour des séjours prolongés. Parmi eux, Francine Aubry, Alain Kourie et Sandra Wong y ont séjourné en même temps à partir de l'automne 1989. C'est d'abord par l'entremise de STSI et de ses professeurs qu'ils ont développé leurs réseaux de contacts à Bali. Francine Aubry est un maillon important de la chaîne de transmission du savoir en danse balinaise à Montréal, ayant enseigné dans le cadre du baccalauréat en danse contemporaine de l'UQAM¹⁰³. Sandra Wong est vraisemblablement devenue la première virtuose montréalaise en musique et danse balinaise, se perfectionnant dans les deux disciplines sur plusieurs années entre 1989 et 1994. Ses séjours répétés à Bali l'ont amené à donner des prestations de *gender wayang* auprès de maîtres balinais, notamment lors d'une tournée en Amérique du Nord. Au gré des générations, de nombreux étudiants et musiciens fréquentant la communauté de gamelan de l'Université de Montréal ont voyagé en Indonésie afin de se perfectionner dans l'une ou l'autre des traditions artistiques de l'île¹⁰⁴.

Pour les musiciens canadiens ne bénéficiant souvent que d'un contact passager avec des artistes en résidence, le voyage de formation en Indonésie représente une étape logique, voire incontournable, dans le développement individuel du spécialiste en devenir. Si chacune des trois communautés de gamelan canadiennes a bénéficié du savoir d'experts indonésiens relativement tôt dans son développement, les voyages outremer ont grandement contribué à hausser la diversité des connaissances et le niveau général au sein de ces ensembles. Ce sont ces contacts qui ont aiguillé les gamelans canadiens dans leurs parcours, les guidant dans leur autonomie artistique. Comme nous le verrons au cours des prochains chapitres, ces échanges culturels sont parfois déterminants pour l'évolution du répertoire joué par ces ensembles.

¹⁰³ Certaines de ses élèves se sont perfectionnées à Bali ensuite, comme la danseuse Annick Brault qui a été active pendant de nombreuses années auprès de Giri Kedaton et de l'Atelier de gamelan. Information tirée d'un entretien semi-dirigé avec Annick Brault à Montréal, le 24 janvier 2021.

4.8. Composer pour le gamelan, ici et ailleurs

Au moment du premier festival international de gamelan à l'Expo 86, le groupe indonésien présentait un répertoire majoritairement constitué d'œuvres nouvelles. Plusieurs tendances compositionnelles y étaient représentées, mettant à l'épreuve les canons esthétiques régionaux. Les *kreasi baru*, puisant dans les idiomes traditionnels afin de créer du nouveau répertoire, ainsi que la *musik kontemporer*, approche plus radicale à la composition, sont venues bouleverser les fonctions sociales associées au gamelan en hissant plusieurs œuvres et leurs créateurs sur un piédestal artistique analogue au statut qu'a la composition dans les cercles académiques occidentaux. La précipitation de tels changements est corrélée à l'affranchissement de l'art de ses fonctions strictement religieuses ou aristocratiques, une démocratisation qui donne de l'espace à la compétitivité et au désir d'innovation. Parallèlement, l'apprentissage pratique du gamelan en Amérique du Nord avait déjà formé de nouvelles générations d'experts occidentaux qui ont choisi de composer pour le gamelan, un nouveau jalon dans l'histoire des interactions entre le gamelan et la musique contemporaine. Le festival de l'Expo 86 faisait alors état des lieux de ces nouveaux développements, observables dans plusieurs pays¹⁰⁴. Après cet événement, ces nouvelles approches n'ont fait que s'entremêler davantage alors que de plus en plus d'experts de partout ont voyagé outremer pour composer et collaborer.

Dans les universités américaines, les maîtres de gamelan indonésiens sont passés graduellement du statut de professeur érudit de la tradition à celui d'un créateur bonifiant le répertoire d'œuvres originales en plus de maintenir la tradition. Comme la création musicale pour gamelan dépend des conditions et ressources disponibles lors du contexte de création, les artistes résidents créent le plus souvent des compositions adaptées aux ensembles pris en charge. Le type d'instruments et leur accordage, le niveau technique des étudiants et le temps de répétition alloué déterminent ainsi souvent le résultat d'une œuvre, à l'opposé d'une composition écrite et pouvant être interprétée par un ensemble standardisé comme c'est le cas en musique classique occidentale.

¹⁰⁴ Parmi eux, notons Éric Da Silva, Dominique Major, André-Éric Létourneau, Pierre-Olivier Alary, Pierre Paré-Blais, Éric Vandal, Annick Brault et Pierre-Emmanuel Lévesque.

¹⁰⁵ Rappelons qu'à l'Expo 1986, des ensembles venus d'Indonésie, d'Allemagne, du Japon et des États-Unis étaient réunis sur une même scène.

Ainsi, les répertoires d'ensembles nord-américains se composent généralement d'œuvres créées localement, d'œuvres créées par des experts invités et de répertoire traditionnel¹⁰⁶.

En Indonésie, le phénomène inverse est observable, bien qu'à moindre degré. Certains compositeurs américains, tels Wayne Vitale et Michael Tenzer, ont été pionniers dans la création musicale pour ensembles balinaï¹⁰⁷. Le disque *Kolaborasi*, produit en 2008 par Andrew McGraw continue sur cette lancée en plaçant le compositeur au cœur d'un projet de création à Bali. L'engagement de plus en plus fréquent de compositeurs occidentaux avec le gamelan « sur le terrain » les rend acteurs du développement de ces traditions¹⁰⁸. Cette participation n'est pas sans rappeler le rôle important qu'a joué Colin McPhee dans le développement des musiques balinaïses au début du XX^e siècle¹⁰⁹. L'accès croissant à du nouveau contenu qu'offre le web accroît la conscience des musiciens quant à la composition musicale internationale, en particulier celle qui touche aux traditions de gamelan. L'ouverture des conservatoires en Indonésie depuis 1965 offre parallèlement un accès inédit à des notions techniques de composition occidentales, résultant fréquemment en un réinvestissement de ces idées dans les nouvelles œuvres¹¹⁰.

Avec un accès inédit aux instruments et à l'instruction du gamelan dans les grandes villes nord-américaines, un changement de paradigme s'est opéré vers la fin du XX^e siècle en composition. Le gamelan a cessé d'être uniquement une ressource musicale dans laquelle on pouvait puiser pour composer, il désormais devenu une niche musicale au sein de laquelle il est possible de créer, participant ainsi au développement de son répertoire. L'apprentissage pratique de cette tradition, en concomitance à l'activité de composition, habilite les créateurs nord-américains à

¹⁰⁶ Certains ensembles ne se conforment pas à ce profil. Par exemple, c'est le cas des ensembles strictement contemporains, tout comme ceux qui ne bénéficient pas de résidences de maîtres indonésiens.

¹⁰⁷ Une création intitulée *Sekar Panca Warna* de Wayne Vitale a été enregistrée sur cassette et commercialisée par l'étiquette Bali Record. Michael Tenzer a créé ses œuvres *Unstable Center* (2003) et *Underleaf* (2006) à Bali avec les musiciens du village Pengosekan.

¹⁰⁸ Un nombre croissant de musiciens voyagent en Indonésie, spécialement à Bali, pour créer des œuvres originales auprès d'ensembles. L'étiquette *Insitu Recordings* en a endisqué plusieurs depuis 2016. Par ailleurs, Giovanni Sciarrino a commandé et endisqué de nombreux arrangements de pièces occidentales à des musiciens balinaïses. Il a notamment produit des albums d'arrangements d'œuvres d'Igor Stravinsky, Claude Debussy, Johan Sebastian Bach, Domenico Scarlatti et John Cage.

¹⁰⁹ Les efforts de McPhee visaient essentiellement la conservation de répertoires anciens, qu'il jugeait mis en danger par l'émergence du style *kebyar*. Quoi qu'il en soit, son rôle de mécène est intervenu dans la transmission et la création musicales.

¹¹⁰ Andrew McGraw nomme ce type de transfert d'idées *creative mishearings*, qu'il définit comme le processus par lequel un concept d'une autre culture n'est assimilé que partiellement, produisant un résultat davantage créatif que lacunaire. Voir McGraw 2009, p. 16-21.

prendre place dans le développement du gamelan plutôt que simplement s'en inspirer. Cette internationalisation du gamelan a également provoqué des changements chez les créateurs indonésiens, qui sont de plus en plus reconnus mondialement comme des compositeurs à part entière, loin de l'anonymat qui a longtemps régné dans la commercialisation d'enregistrements ethnomusicologiques. Ce nouveau statut, octroyé par un renom au sein des cercles internationaux de gamelan, permet aux musiciens indonésiens d'exercer une influence sur les circuits académiques de la musique dans de nombreux pays. Ceux-ci développent désormais des carrières internationales en tant que professeurs universitaires, musiciens et compositeurs.

Tous ces changements rapprochent, juxtaposent et entremêlent les répertoires qui se développent dans chaque région du monde où le gamelan est pratiqué. Au Canada, les répertoires originaux des communautés de gamelan se garnissent au gré des œuvres de ses membres ainsi que de celles de professeurs invités. Plus récemment, la canonisation d'œuvres occidentales dans le répertoire international du gamelan s'est fait vivement ressentir lors du festival international de gamelan à Munich en 2018. Lors de cet événement, le groupe sundanais Kyai Fatahillah a interprété *Crosscurrents* du compositeur allemand Dieter Mack, une œuvre qui avait initialement été commandée et enregistree par Evergreen Club Contemporary Gamelan. Également présent à ce festival, le groupe torontois avait d'ailleurs mis ses instruments à la disposition de l'ensemble originaire de Bandung.

Dans la première partie de ce mémoire, nous avons exploré la nature complexe du gamelan, une culture ayant évolué de différentes façons dans l'archipel indonésien. Nous avons également vu comment le gamelan s'est mondialisé pour ensuite être naturalisé dans de nombreux pays, notamment les États-Unis. Ensuite, nous avons dressé un historique des contacts entre le Canada et la musique indonésienne, incluant la création d'un premier ensemble de gamelan à Toronto. Cela nous a permis d'établir le contexte dans lequel s'inscrivait l'Expo 1986, l'événement déclencheur de l'institutionnalisation du gamelan dans les universités canadiennes. Dans la décennie qui a suivie cet événement, l'engouement pour le gamelan a permis à ses communautés respectives d'œuvrer au-delà d'un cadre strictement académique et de s'imposer comme acteurs culturels au Canada. Dans la deuxième partie de cette étude, nous nous consacrerons à une étude plus approfondie de chacune de ces communautés musicales, révélant les parcours artistiques uniques entrepris par ces ensembles depuis plus de trois décennies.

Partie 2 – Identités régionales

5. Montréal - L'Atelier de gamelan et Giri Kedaton

« Puisqu'il y a cinq grandes écoles de musique à Montréal (incluant le Conservatoire), la Faculté a intérêt à mettre l'accent sur tout ce qui la démarque des quatre autres. En ce sens, l'Atelier de gamelan est un atout indéniable. [...] Le fait de jouer dans un gamelan constitue une expérience musicale unique puisqu'il s'agit d'une musique orchestrale de tradition orale. Rappelons que le gamelan est, après l'orchestre occidental, le plus grand des ensembles du monde. »¹¹¹

-José Evangelista, 1992



Figure 2. L'Atelier de gamelan à l'hiver 1988, dirigé par I Wayan Suweca « Gedé ». Gracieuseté de Gamelan Giri Kedaton.

¹¹¹ Citation tirée du rapport « Avenir du gamelan » rédigé en 1992 à l'intention de la Faculté de Musique afin de défendre la survie de l'Atelier de gamelan. Ce document est tiré des fonds d'archives privés de José Evangelista et Matilde Asencio.

Le présent chapitre a pour objet la pratique du gamelan à Montréal par l'Atelier de gamelan et Giri Kedaton. Tel que discuté, l'Atelier de gamelan est un groupe étudiant interprétant plusieurs répertoires de musique balinaise dans le cadre d'un cours d'introduction donné à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal. Il a été fondé par José Evangelista en septembre 1987 et s'est développé grâce à la venue de nombreux artistes balinais à Montréal jusqu'en 1995. En théorie, le personnel de l'Atelier change chaque année, bien que de nombreux étudiants s'y soient réinscrits pour plusieurs années consécutives lors de la première décennie du cours. Ce noyau dur d'étudiant a permis à l'Atelier de gamelan d'atteindre un niveau technique élevé, se développant éventuellement comme groupe avancé, puis comme ensemble en résidence à la Faculté de Musique. Aujourd'hui, l'Atelier de gamelan et Giri Kedaton coexistent à l'Université de Montréal comme deux entités distinctes, le premier servant parfois de tremplin aux musiciens qui se joignent plus tard au second. Cela dit, il y a aujourd'hui beaucoup moins de porosité entre ces deux groupes que lors des premières moutures de l'Atelier de gamelan. Aucun membre fondateur de Giri Kedaton n'en fait encore partie et l'Atelier de gamelan comme cours engendre un intérêt moindre chez les étudiants en musique que pendant les années 1980 et 1990. Comme groupe communautaire, Giri Kedaton accueille donc régulièrement des musiciens ne faisant pas partie de la communauté universitaire.

Dans le présent chapitre, les termes Atelier de gamelan et Giri Kedaton seront employés selon leur pertinence en fonction de l'époque dont il est question. Le premier désignera l'époque où le noyau dur pratiquait toujours le gamelan sous l'égide officielle d'un cours universitaire, alors que le second désignera celle où la pratique avancée du gamelan s'est faite en contexte parascolaire. La discussion suivante visera à souligner les aspects qui font de Giri Kedaton un ensemble distinctif, tels sa diversité de répertoire et d'instrumentation, sa double vocation pour les musiques balinaises et contemporaines et son rapport étroit avec la danse. En clôture de chapitre, nous ferons l'étude de *Campuran* (2019) d'Hugo Levasseur, une œuvre récente qui mélange des instruments issus des différents types de gamelan utilisés à Montréal. Nous tenterons de démontrer en quoi cette pièce s'inscrit en continuité avec les éléments précédemment relevés.

5.1. L'ouverture d'une classe de gamelan à Montréal

L'initiative qu'a été l'ouverture de l'Atelier de gamelan à Montréal relève presque entièrement de la volonté et des efforts de José Evangelista. Si l'Expo 1986 a facilité sa concrétisation en septembre 1987, l'idée derrière ce projet pédagogique inédit précédait l'événement de quelques années. En mars 1981, José Evangelista dépose en vain une demande budgétaire auprès de la Faculté de Musique en demandant l'achat d'un orchestre de gamelan complet pour l'année 1981-1982. Dans sa lettre du 6 mars 1985 destinée à Pierre Rolland, José Evangelista identifie d'abord un manque quant à l'ethnomusicologie au sein de la Faculté. Il déplore le manque criant d'enseignants spécialisés en ethnomusicologie, la majorité des cours touchant à ce domaine étant desservis par des professeurs dont ce n'est pas la spécialité. Offrant lui-même le cours théorique *Panorama des musiques du monde*, il estime que le nombre d'étudiants ayant septuplé depuis son ouverture en 1979 témoigne de l'intérêt criant des étudiants de la faculté de musique pour les musiques d'ailleurs :

J'ai pu constater que la motivation *première* des étudiants est qu'ils *aiment* les différentes musiques du monde; ils les aiment en musiciens, pour en entendre et, si c'était possible, pour en jouer. L'aspect des connaissances théoriques, réflexion anthropologique, etc. n'arrivent qu'en deuxième lieu. Or, notre faculté a adopté pendant ces années un enseignement purement analytique, théorique et musicologique sans contact direct avec la musique¹¹².

De plus, Evangelista fait valoir la situation privilégiée dans laquelle les étudiants en ethnomusicologie aux États-Unis se trouvent, bénéficiant du legs de la bi-musicalité revendiquée par Mantle Hood depuis les années 1950. Les institutions américaines seraient ainsi mieux fournies en cours pratiques de musiques non occidentales. Rappelons d'ailleurs le grand nombre d'ensembles de gamelan établis dans les universités de ce pays avant l'arrivée du premier gamelan au Canada. Evangelista fait également valoir la grande accessibilité qu'offre un orchestre de gamelan, dont les instruments ne représentent pas tous le même défi technique. Selon lui, le gamelan est un type d'orchestre idéal en ce qu'il permet à un néophyte de pouvoir s'y réaliser dans un délai moindre que s'il apprenait à jouer d'un instrument soliste tel que le sitar indien. C'est également une musique d'ensemble qui ne présuppose pas chez

l'étudiant un savoir théorique préalable tel que commandé par l'interprétation de la musique classique ou du jazz. De surcroît, Evangelista fait valoir que l'achat d'un gamelan *javanais* complet « est comparable à celui d'un bon piano à queue ».

La mention de l'acquisition d'un gamelan javanais mérite d'être soulignée, car elle témoigne d'une préférence personnelle de José Evangelista à l'époque. Celui-ci avait déjà visité l'Indonésie auparavant, s'aventurant à Bali comme à Java. Toutefois, c'est à Java qu'il retourne au printemps 1986 pour une résidence de composition au conservatoire de Yogyakarta, ville phare du gamelan javanais¹¹³. Lors de son séjour, il apprend de son réseau que l'Expo 1986 à Vancouver accueillera une troupe de musiciens résidents ainsi que plusieurs orchestres de gamelan pendant plus de six mois. Déjà en pourparlers avec des musiciens impliqués dans l'organisation du festival de gamelan qui allait s'y dérouler, José Evangelista renchérit ses efforts auprès du doyen Pierre Rolland en lui proposant de se saisir de l'occasion pour s'enquérir de l'un de ces orchestres :

Ces organisateurs m'ont laissé entendre que très probablement le gouvernement indonésien (qui paye cette importante manifestation de prestige) accepterait de céder un des deux gamelans, de sorte qu'il ne soit plus ramené en Indonésie, mais qu'il reste aux États-Unis ou au Canada définitivement. Ils m'ont dit que la Faculté de musique de l'Université de Montréal, si elle est intéressée, serait un candidat des mieux placés pour recevoir ce cadeau, puisqu'il s'agirait de la première institution francophone en Amérique du Nord à offrir un enseignement de la musique de gamelan. Ce gamelan sera convoité par d'autres institutions aussitôt qu'on saura que le gouvernement pourrait le céder.

Plus tard dans cette même lettre, José Evangelista recommande « que la Faculté de musique écrive (en anglais) à l'ambassadeur d'Indonésie à Ottawa dans le sens que la Faculté serait intéressée à obtenir le gamelan *javanais* de l'Expo...¹¹⁴ ».

En mai suivant, Pierre Rolland fait suite aux demandes de José Evangelista et entre en contact avec l'ambassadeur à cette fin. Sans préciser la requête du gamelan javanais, il en fait la demande implicite en relayant une proposition de José Evangelista d'engager le maestro javanais Rahayu Supangah, professeur au conservatoire de Surakarta (ASKI) parlant le français. Cependant, ces demandes n'aboutiront pas au résultat souhaité. En effet, la position

¹¹² C'est José Evangelista qui souligne.

¹¹³ Notons qu'il a tout de même visité Bali lors de son voyage de 1986.

¹¹⁴ C'est José Evangelista qui souligne.

diplomatie de la Simon Fraser University à Vancouver disposait mieux cette ville à recevoir en priorité l'orchestre de son choix. Les attaches consulaires de cette université et l'organisation d'un programme estival d'enseignement du gamelan pour les étudiants de la SFU ont vraisemblablement joué en la faveur de Martin Bartlett, qui convoitait également le gamelan javanais pour son école et qui en a finalement assuré l'acquisition. C'est dans ces circonstances que l'histoire du gamelan à Montréal a pris une tournure aussi imprévue que déterminante, recevant plutôt les deux orchestres balinais comme cadeau du gouvernement indonésien.

L'inauguration officielle du don s'est faite le 21 janvier 1987 dans le foyer de la Salle Claude-Champagne annexée à la Faculté de Musique, en présence de l'ambassadeur de l'Indonésie Adiwoso Abubakar, du doyen facultaire Pierre Rolland et du recteur de l'Université de Montréal Gilles Cloutier. Peu de temps après, le 19 février, s'est tenue une classe de maître donnée par Michael Tenzer dans ce même foyer. Spécialiste du répertoire *gong kebyar*, l'un des deux orchestres reçus par l'université, l'ethnomusicologue et compositeur américain a eu la tâche d'initier pour la première fois la communauté universitaire à la pratique du gamelan balinais. Ce n'est que six mois plus tard que pourraient s'y exercer sur une base régulière les étudiants de la Faculté de Musique. Ces premières cérémonies d'inauguration, tout comme les concerts et événements à venir de l'Atelier de gamelan, furent l'objet d'une forte attention médiatique et d'un réel engouement pour cette musique inédite¹¹⁵. José Evangelista a cessé de s'occuper de l'Atelier de gamelan au milieu des années 1990, plus ou moins au moment où l'Université de Montréal accueillait pour les dernières fois des enseignants balinais. Toutefois, son rôle a été essentiel dans la création de ce cours unique au Québec et son influence continue de marquer le parcours de la communauté de gamelan montréalaise¹¹⁶.

¹¹⁵ Les deux premières années académiques de gamelan à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal ont été bien couvertes par les médias locaux. Un rapport de 1992 rédigé par José Evangelista estime à 1000 le nombre de spectateurs moyen par concerts durant les cinq premières années de l'Atelier de gamelan.

¹¹⁶ José Evangelista a composé *Concerto Kebyar* pour gamelan et onde Martenot en 1998. Lors de sa saison artistique 2017-2018, la Société de Musique Contemporaine du Québec lui a rendu hommage en programmant sa

5.2. Une pluralité d'ensembles

Dès l'ouverture de l'Atelier de gamelan, l'ensemble s'est distingué de son homologue vancouverois ainsi que d'Evergreen Club de Toronto par son accès à plusieurs types d'orchestres. D'emblée, l'Université de Montréal s'est fait octroyer deux grands ensembles complets, soit les orchestres *gong kebyar* et *angklung*. Le grand orchestre *gong kebyar*, celui des deux permettant d'accueillir le plus grand nombre d'étudiants, est également le type d'ensemble le plus caractéristique des développements musicaux du XX^e siècle à Bali. Il permet notamment de jouer son propre répertoire, énergétique et flamboyant, mais également celui de son ensemble prédécesseur, le gamelan *gong gédé*. Le répertoire de temple associé au gamelan *gong gédé* peut être aisément interprété sur un ensemble *gong kebyar* en raison du mode *pelog selisir* ainsi que de l'instrumentation similaire que les deux orchestres partagent¹¹⁷. La populaire tradition des *kreasi baru*, œuvres nouvelles axées sur le remaniement des phrasés et innovations du *kebyar*, est également typique de cet orchestre. Le répertoire *angklung*, s'il est traditionnellement constitué de musiques processionnelles et accompagnant les rites funéraires, accueille également des adaptations d'œuvres appartenant à d'autres formes¹¹⁸. L'orchestre se distingue du *gong kebyar* par son effectif plus réduit et par l'utilisation du mode *slendro*, une gamme pentatonique souvent amputée d'une note dans le contexte du gamelan *angklung*.



Figure 3. Équivalents tempérés des modes *pelog selisir* (haut) et *slendro* (bas) des gamelans de l'UdeM.

musique tout au long de l'année, notamment cette dernière œuvre ainsi que d'autres impliquant l'ensemble en résidence Giri Kedaton.

¹¹⁷ Rappelons que le mode *pelog selisir* est une sélection pentatonique (*patut*) d'une gamme à sept sons nommée *pelog*. Il existe plusieurs autres sélections de notes issues de cette gamme, mais le mode *pelog selisir* demeure le plus fréquemment entendu à travers les différentes musiques balinaises.

¹¹⁸ Lors du premier concert de l'Atelier de gamelan le 11 mai 1988, une adaptation de la pièce rituelle *Tabuh Teluh Topeng Tua* pour ensemble *angklung* figure au programme.

Le programme du tout premier concert de gamelan donné à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal atteste de la pluralité des répertoires enseignés par I Wayan Suweca dès l'ouverture de l'Atelier. D'une part, l'Atelier de gamelan a su mettre à l'honneur ses deux grands orchestres à travers l'interprétation de répertoires *gong gédé*, *angklung*, *gong kebyar* ainsi que d'une *kreasi baru*. D'autre part, figuraient au programme encore d'autres types d'ensembles ne sollicitant pas les instruments d'*angklung* et de *gong kebyar*. L'interprétation d'un *kecak*, une performance essentiellement vocale et dramaturgique, s'y insérait en plus d'œuvres pour ensemble *gender wayang*. Cet ensemble de chambre, réduit à quatre ou deux musiciens, accompagne traditionnellement le théâtre d'ombres et de marionnettes (*wayang kulit*). Dans le cadre de son mandat, I Wayan Suweca avait fait venir deux de ces métalphones (*gender*) en vue du premier concert de l'Atelier. Cela a permis à Sandra Wong, étudiante des plus investie dans l'apprentissage du gamelan, de maîtriser rapidement et d'interpréter trois pièces de *gender wayang* aux côtés de Suweca lors de ce premier concert. Un an après, elle répétait l'expérience avec I Komang Astita, enseignant invité pour l'année académique 1988-1989. Celui-ci agrémentait alors le concert de fin d'année d'un extrait de musique accompagnant le théâtre *gambuh*. Il ajoutait ainsi l'ensemble de flûtes *gambuh* à l'expertise déjà riche des étudiants.

De surcroît, le second I Wayan Suweca (de Batubulan) a régularisé l'usage de *grentangs*, petit ensemble de métalphones en bambou, lors des multiples concerts de l'atelier qu'il a dirigé de 1989 à 1992. À son retour à Montréal en 1993, I Wayan Suweca (de Denpasar) incorpore l'ensemble déambulatoire *beleganjur* pour l'ouverture du concert de fin d'année. Il monte également pour la première fois un petit extrait de *wayang kulit*, bonifiant l'ensemble *gender wayang* d'un marionnettiste en la personne de l'étudiant André-Éric Létourneau. Son successeur, I Ketut Gédé Asnawa, renouvelle l'expérience du gamelan processionnel *beleganjur* tout en conservant la variété d'ensembles déjà présente dans les programmes de l'Atelier de Gamelan. I Wayan Berata, dernier professeur invité avant la cessation de l'entente entre l'Université de Montréal et le conservatoire balinaise STSI, a enseigné une pièce du gamelan de bambou *joged bumbung*. Ce style populaire et controversé accompagnant la danse sociale était un ajout inédit au programme du concert de mai 1995.

Cette tendance s'est poursuivie au-delà de la présence des enseignants balinais à l'Université de Montréal. Sylvain Mathieu, un ancien étudiant qui prit en charge l'Atelier de gamelan dès 1995, a continué de faire bon usage de la variété d'instruments disponibles sur le campus. Pendant plus de dix ans, il programmé des pièces de divers répertoires, donnant beaucoup de place aux orchestres *angklung* ainsi qu'aux répertoires anciens jouables sur instruments *gong kebyar*¹¹⁹. La saison artistique 2004-2005 de l'ensemble Giri Kedaton exemplifie cette valorisation des ensembles multiples. Intitulé « Pleine lune sur Bali », cette série de concerts anniversaire se voulait un panorama de la culture balinaise d'une exhaustivité inédite pour Montréal. Entre Ateliers de danse balinaise et conférences variées, des concerts thématiques mettaient en valeur une sélection d'ensembles. Notamment, un concert entièrement dédié aux ensembles moins connus fut présenté le mardi 21 juin 2005. Cet événement mettait à l'honneur les répertoires de *joged bumbung*, *gender wayang* et *beleganjur* en plus d'incorporer l'art du *janger*, une musique vocale peu entendue hors de Bali.

La diversité des ensembles représentés dans les concerts de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton tend à se dissiper avec les changements de directions artistiques de 2005-2006. Éric Vandal et Gabriel Evangelista, le fils de José Evangelista, prennent alors les rênes de la direction artistique de Giri Kedaton pendant que Sylvain Mathieu dirige pour une dernière année académique l'Atelier de gamelan. Vandal et Evangelista co-dirigent l'ensemble jusqu'en 2009, avec une prédilection évidente pour le *gong kebyar*. Cette tangente ne surprend pas considérant qu'Éric Vandal ait fait de cet ensemble l'objet de son mémoire de maîtrise. C'est pour ce même ensemble que sont composées les œuvres fusion qui font l'objet de Bali X, un projet de concerts et d'enregistrement d'album s'étendant de 2007 à 2009¹²⁰. Nino Gabrielli, qui remplace Gabriel Evangelista comme co-directeur à partir de 2009, fait en cours de route l'acquisition d'un gamelan *selonding*, ensemble des plus anciens de l'île de Bali. Son intérêt pour cet ensemble sacré l'amène à étudier auprès d'I Nyoman Partha Gunawan dans le village de Tenganan. Cette liaison avec cette tradition musicale jouée sur des métalphones aux lames de fer donne un accès

¹¹⁹ Notons par exemple, les pièces pour gamelan *pelegongan* qui sont jouables sur un orchestre *gong kebyar* en raison de leurs similitudes. Ont également été programmées régulièrement des œuvres de gamelan *beleganjur*, aussi appelé *bebonangan*. Il suffit d'omettre les métalphones pour transformer l'ensemble *gong kebyar* en orchestre processionnel.

¹²⁰ Ces compositions et arrangements mélangent le gamelan *gong kebyar* avec des instrumentations et styles inusités issus des musiques urbaines telles que le rock, le blues, et les musiques dites du monde.

inédit à la pratique du *selonding* aux membres de Giri Kedaton. Cet ajout est venu une fois de plus bonifier les possibilités de pratique du gamelan pour la communauté montréalaise. La présence du virtuose I Dewa Made Suparta comme directeur artistique tant de l'Atelier de gamelan que de Giri Kedaton a également contribué à entretenir cette diversité de répertoires en plus de réintroduire le *kecak* de façon soutenue dans les concerts.

Chronologie de l'enseignement du gamelan à Montréal	
Période	Professeurs.es
1987-1988	I Wayan Suweca (Kayumas)
1988-1989	I Nyoman Astita, Ni Putu Lastini et Ni Wulan Tisandi
1989-1992	I Wayan Suweca (Batubulan) et Ni Ketut Mariatni
1992-1993	I Wayan Suweca (Kayumas) et Ni Ketut Suryani
1993-1994	I Ketut Gedé Asnawa et Ni Putu Oka Mardiani
Hiver 1995	I Wayan Berata et Ni Luh Putu Kartika
1995-2005	Sylvain Mathieu
2005-2006	Sylvain Mathieu (Atelier de gamelan) Éric Vandal et Gabriel Evangelista (codirecteurs, Giri Kedaton)
2006-2009	Éric Vandal et Gabriel Evangelista
2009-2013	I Made Dewa Suparta (directeur invité, Atelier de gamelan et Giri Kedaton) Éric Vandal et Nino Gabrielli (codirecteurs, Giri Kedaton)
2013-2015	Éric Vandal et Nino Gabrielli (codirecteurs, Giri Kedaton) I Made Dewa Suparta (directeur invité, Giri Kedaton) Éric Vandal (Atelier de gamelan, jusqu'à automne 2014) Alexandre David (Atelier de gamelan, hiver 2015)
2015-	Pierre Paré-Blais (directeur, Giri Kedaton) I Dewa Made Suparta (directeur invité, Giri Kedaton) Alexandre David (Atelier de gamelan) I Putu Arya Deva Suryanegara (directeur invité, 2019-2022; Atelier de gamelan, 2021-2022)

Figure 4. Tableau chronologique de l'enseignement du gamelan à Montréal.

En somme, malgré les penchants plus ou moins marqués pour certains ensembles selon l'individu attiré à la direction artistique, l'Atelier de gamelan et Giri Kedaton ont pu jouir de l'apprentissage d'une grande variété de répertoires musicaux balinaï. Très récemment, Giri

Kedaton s'est muni d'un *gambang*, un orchestre ancien et rare hors de l'Indonésie¹²¹. Les instruments, achetés par des membres du groupe et dont la fabrication a été complétée à Montréal, ont été inaugurés lors d'un concert différé au printemps 2021¹²². L'accès à une telle diversité instrumentale enrichit l'expérience d'apprentissage du gamelan puisqu'il permet de rendre justice au panorama musical complexe de Bali. Nous verrons également que cette pluralité d'ensembles donne accès à un large éventail de timbres et de hauteurs pour la composition.

5.3. La frénésie de la musique balinaise

Étant donné les innombrables genres musicaux qui coexistent et s'entrecroisent sur l'île de Bali, il est difficile d'en synthétiser les caractéristiques générales. La diversité des esthétiques et des techniques instrumentales présentes à travers les arts de la scène de l'île n'est pas à tenir pour acquise. Toutefois, il est quand même possible de circonscrire une définition sommaire de la musique balinaise en identifiant les éléments qui la distinguent des autres formes provinciales de gamelan. Ainsi, malgré la grande variété de traditions qui en font la somme, la musique balinaise est facilement distinguable des musiques javanaises et sundanaises par quiconque connaît modérément le gamelan. De comprendre les particularités de l'idiome musical balinaise permet mieux saisir les savoirs théoriques et pratiques acquis par les étudiants au sein du gamelan de l'Université de Montréal.

Dans la littérature sur le gamelan, de nombreux chercheurs et chercheuses ont tenté de décrire la musique balinaise dans son ensemble afin de fournir une idée générale de sa sonorité. Expliquer en termes généraux la sonorité de la musique balinaise est une entreprise hasardeuse qui se heurte parfois au piège orientaliste du récit de voyage. Les plus érudits s'y sont tout de même aventurés

¹²¹ À ne pas confondre avec l'instrument javanais également appelé *gambang*, un xylophone de bois faisant partie du grand ensemble typique de cette région.

¹²² Zachary Hazen, I Putu Arya Deva Suryanegara et Sarah Lecompte-Bergeron ont coordonné la commande d'un ensemble *gambang* à l'été 2019. Modelés sur l'accordage du *gambang* du village Munduk ainsi que sur le positionnement des notes du village Kerobokan, ils ont été commandés au musicien I Made Terip, puis rapportés à Montréal. Le directeur de Giri Kedaton, Pierre Paré-Blais, a ensuite dirigé la construction des cadres et résonateurs à Montréal. À ne pas confondre avec un instrument javanais également nommé *gambang*.

dans l'objectif d'introduire le lecteur à des ouvrages autrement hautement détaillés. Dans son livre *Music in Bali*, Lisa Gold écrit :

Over the glowing water of the nearby rice fields wafts the sound of a distant gamelan, a musical ensemble of bronze gongs, metallophones, drums, and flutes, being played at a local temple ceremony. A pair of wooden slit-drums of high and low pitches, hanging from the temple tower, are being struck in Morse code-like patterns, summoning local villagers to come to the temple and give their offerings. Such sounds compose one of Bali's "soundscapes," an entire sound world of which "music" as we know it is only one part. (Gold 2005, p. 1)

D'autre part, Michael Tenzer décrit le gamelan balinais comme étant une musique « éthérée », détaillée et qui se distingue de la focalisation romantique sur l'émotion dont sont héritières plusieurs autres musiques (Tenzer 1991, p. 12). Il en décrit la musique dans ces termes :

Music lovers have long discerned a splendid aural feast in the sounds of the *gamelan*. Emanating perpetually from communities all over the island of Bali, its sonorities sail over the ricefields on clear nights, showering the air with brilliant cascades of metallic sound lonely whispering melodies, grandiose and clangorous marches, virtuosic rhythms and breathtaking crescendos. (Tenzer 1991, p. 11)

La rapidité et la flamboyance du gamelan balinais ont été observées par nombreux de ses adeptes. À cet effet, Wayne Vitale théorise même un rapprochement entre le style *gong kebyar* qui émerge au début du XXe siècle ainsi que l'œuvre d'Igor Stravinsky *Le sacre du printemps*, créée à la même époque. Il caractérise ainsi cet orchestre révolutionnaire :

Often starting with a full gamelan—that is, full orchestra— outburst of jagged unison rhythms, kebyar pieces surprise at every opportunity. Rapid changes in tempo and dynamics became the hallmark of the style. A piece might shift, without transition, from raging tumult to a whisper. Razor-edge interlocking rhythms were executed with precision by kebyar ensembles of twenty-five or more musicians. Compositional design developed a baroque complexity, with multiple sections of contrasting character and musical structure. (Vitale 2016)

D'après ces extraits, il semble impératif d'entendre la musique balinaise pour s'en faire une idée concrète et dépasser les figures de style. D'autre part, ces extraits soulignent l'intégration complète de la musique balinaise dans son contexte social ainsi que son interaction avec les autres formes d'arts de l'île. Cette dimension n'est pas accessible par défaut aux étudiants d'universités qui apprennent le gamelan hors de l'Indonésie. Plusieurs particularités culturelles sont toutefois incrustées dans la musique elle-même.

Dans son manuel scolaire rédigé à l'intention des étudiants de l'institut des arts à Bali, I Made Bandem identifie comme principe esthétique fondamental l'idée d'équilibre (*keseimbangan*), qui se manifeste dans le pairage des instruments (Bandem 2013, p. 102). D'une part, des instruments tels que les tambours (*kendangs*) sont dédoublés et classés par genres. Le *kendang wadon* est plus gros, plus grave et représente le pendant féminin, alors que le *kendang lanang* est plus petit, plus aigu et est dit masculin. Dans les grands orchestres de bronze tels que le *gong kebyar*, ses multiples prédécesseurs ou l'*angklung*, la plupart des instruments viennent également avec un compagnon. Les métallophones sont notamment dotés d'un principe d'accordage unique à Bali, le *pengumbang-pengisep*. Ce système consiste à accorder chaque instrument à quelques hertz de distance de son voisin pour créer une rugosité acoustique et ainsi créer des battements (*ombak*). En résulte une épaisseur sonore qui enrichit le son d'ensemble. Cet équilibre est également obtenu dans la jauge de la complexité et simplicité d'un arrangement musical.

Par ailleurs, il souligne l'importance de la clarté (*kejelasan*) des arrangements orchestraux pour la composition d'œuvres de gamelan (Bandem 2013, p. 102). Dans l'interprétation du gamelan balinais, ce principe se traduit par la précision d'exécution du musicien, qui doit frapper les lames avec un marteau (*panggul*) et les étouffer en synchronisme avec l'ensemble. Cette minutie est particulièrement ardue à acquérir puisque les œuvres de gamelan atteignent souvent des tempi très élevés et sont sujettes à de nombreux changements imprévisibles de vitesse et de densité rythmique. Cela relaye le musicien à un rang analogue à celui d'ouvrier, qui doit œuvrer pour le bien d'un résultat collectif. Il y a donc peu de place au rayonnement individuel dans l'interprétation du gamelan balinais. Certains instruments sont plus difficiles que d'autres, mais leur emploi converge vers un tout. De plus, les familles instrumentales, couvrant différents registres de la tessiture complète de l'orchestre, interagissent entre elles afin de générer une structure colotomique¹²³. Cette unité de groupe est hautement prisee dans la culture musicale balinaise. Elle fait d'ailleurs contrepoids aux carrières de solistes virtuoses auxquelles la formation musicale prépare le musicien en Occident. Or, l'apprentissage du gamelan offre un regard inédit sur l'interprétation musicale aux étudiants qui s'y aventurent.

D'autre part, il existe une technique musicale qui, si elle est utilisée de façon marginale dans les autres formes régionales de gamelan, est omniprésente dans la musique balinaise. Le *kotekan* est

une formule mélodique imbriquée, sorte de hoquet antiphonaire qui jumelle deux parties instrumentales afin de générer une mélodie complexe. Les deux parties, que l'on divise selon la nomenclature *polos* et *sangsih*, sont constituées d'un nombre restreint de notes entrecoupées d'étouffements. Davantage rythmique lorsqu'esseulés, ces patrons se combinent pour créer une mélodie au registre plus étendu où toutes les doubles croches sont remplies. En plus d'être emblématique de l'idée d'équilibre qui sous-tend le pairage des instruments entre eux, le *kotekan* requiert une précision d'exécution sans égal. Effectivement, la clarté de la mélodie résultante dépend de l'exactitude des rythmes individuels joués. Les notes des uns étant entendues pendant les pauses des autres, il incombe au musicien de savoir étouffer les notes aux bons endroits.



Figure 5. Exemple de *kotekan* tiré de la pièce « Kosalia Arini » (1969) d'I Wayan Beratha

Malgré la concomitance de répertoires distincts dans le cursus des étudiants de l'Atelier de gamelan de l'Université de Montréal, ceux-ci ont bénéficié de la transmission d'un savoir musical recoupant diverses musiques balinaises. Ces connaissances non écrites sont intégrées par la pratique, dotant les étudiants d'un savoir corporel bien spécifique au gamelan de Bali¹²⁴. Cet idiome, filtré par la subjectivité de professeurs issus du conservatoire balinaise, a sans conteste été teinté du legs du *gong kebyar*. Rappelons l'impact qu'a eu cet ensemble centenaire sur l'interprétation d'autres répertoires, même plus anciens, depuis son effervescence. Orchestre le plus massif et le plus fréquemment utilisé à travers les générations de la communauté montréalaise, sa conquête de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton est à l'image de la popularité du *gong kebyar* à Bali. Pour ceux dont l'initiation au gamelan s'est faite à Montréal, cette prédilection implique l'apprentissage d'une musique complexe, rapide et précise. La

¹²³ Pour une explication plus détaillée de la colotomie en musique balinaise, voir Tenzer 1991.

¹²⁴ Par exemple, les attaques, étouffements et ponctuations de phrasé musical divers sont accompagnés d'une gestuelle précise. Celle-ci est développée par le musicien en synchronie avec l'ensemble et se distingue des savoirs corporels propres aux gamelans d'autres régions de l'Indonésie.

frénésie de ses rythmes et l'imprévisibilité de ses structures dotent ainsi la musique balinaise de qualités qui contrastent grandement avec les idiomes plus lents et clairsemés des musiques javanaises et sundanaises.

5.4. Vers un répertoire hybride

L'expérience inédite d'éducation musicale offerte, ainsi que l'engouement que celle-ci a généré chez les étudiants de la communauté universitaire, témoigne du grand succès de la vision de José Evangelista. Celui-ci louangeait les mérites de l'expérience collective du gamelan comme étant un élément indispensable pour l'ethnomusicologie et au-delà. Les sept premières années de l'Atelier de gamelan ont effectivement offert un échantillon remarquable de musique et danse balinaise à celles et ceux qui s'y sont joints. Si l'apprentissage du répertoire balinaise a constitué le cœur des activités de l'Atelier de gamelan, de nouvelles œuvres spécialement composées pour le gamelan de l'Université de Montréal se sont retrouvées dans la programmation dès le premier concert. La création pour ces instruments s'est faite plus fréquente tout particulièrement au gré de l'émancipation de Giri Kedaton comme ensemble indépendant du cours universitaire.

La soirée du 11 mai 1988, premier concert de l'Atelier de gamelan, s'est clôturée avec la représentation d'une œuvre originale d'I Wayan Suweca. Dans le programme, la pièce simplement titrée *Kreasi Baru* (« nouvelle composition ») était décrite comme une « pièce spécialement composée pour le Gamelan de la Faculté de musique par Wayan Suweca pendant son séjour à Montréal. » En analysant le programme chargé de ce premier concert, il est raisonnable de croire que l'omission d'une telle œuvre n'aurait pas particulièrement affecté la diversité du répertoire présenté¹²⁵. Cela dit, le gamelan *gong kebyar* s'accompagne d'une tradition de création qui en a permis la codification. Ainsi, il apparaît naturel pour un virtuose de ce genre musical de s'adonner à la composition d'une *kreasi baru*. De plus, les paramètres de l'œuvre étant déterminés par le contexte dans lequel elle est créée, c'est le propre d'une nouvelle pièce de gamelan d'être composée sur mesure pour l'ensemble qui la joue. Le successeur d'I Wayan Suweca, I Komang Astita, ne s'est cependant pas aventuré dans la composition d'une

œuvre pour l'Atelier de gamelan. Cette omission peut surprendre lorsque sont considérées les œuvres avant-gardistes qui ont fait sa renommée comme compositeur par la suite¹²⁶. Les deux premières années de gamelan à Montréal auront somme toute très peu été orientées vers la composition.

L'ère du second I Wayan Suweca (de Batubulan) s'est montrée plus fructueuse sur le plan de la création, une réalité facilitée par ses trois ans d'études supérieures à l'Université de Montréal. Le programme d'un concert donné le 11 novembre 1989 révèle qu'après à peine plus d'un mois depuis le début des classes, les groupes de l'Atelier de gamelan étaient déjà en mesure de présenter ensemble quatre pièces. Deux d'entre elles sont des compositions d'I Wayan Suweca. *Sekar Rare* est une œuvre pour gamelan *angklung* composée « d'après une chanson d'enfant ». *Sasih Karo* est une œuvre pour duo de *grantangs* qui « évoque la saison « froide » à Bali ». Dans le concert annuel du 10 mai 1990, qui souligne la fin de cette même année académique, une pièce portant à nouveau le nom de *Sasih Karo* était programmée. Cette œuvre pour gamelan *gong kebyar* est décrite dans le programme comme étant une « composition avantgardiste (sic) de M. Suweca inspirée de son séjour au Canada ».

En novembre de la même année, l'Atelier présentait un concert aux œuvres majoritairement contemporaines. S'ajoutait à *Sasih Karo* et *Sekar Rare* une œuvre de l'étudiant Robert Valin. *Tat tvam asi*, pièce en trois mouvements pour gamelan *gong kebyar* et bande, est vraisemblablement la première œuvre d'un étudiant de l'Atelier de gamelan présentée en concert. Cette incursion du gamelan dans le monde de l'électroacoustique est sans grande surprise compte tenu du riche secteur électroacoustique qui se développait à la Faculté de Musique à cette époque. Luc Bouvrette est un autre étudiant à avoir touché à la composition pour gamelan dans son œuvre *Le Pont (Titi Mgal-Agil)* dans laquelle I Wayan Suweca jouait la flûte.

L'incorporation de répertoire nouveau s'est poursuivie lors des concerts et projets subséquents. La pièce *Tat tvam asi* a été enregistrée en 1991, tout comme une pièce d'I Wayan Suweca pour orchestre *angklung* nommée *Sasih Kapat* fréquemment interprétée à partir de cette année-là. Ces pièces ont ensuite été endisquées pour le disque *Bali à Montréal*, dans lequel figurent des œuvres

¹²⁵ 20 œuvres y ont été présentées, représentant 5 types de répertoires. Le concert avait duré environ deux heures.

traditionnelles et contemporaines pour gamelan juxtaposées à des pièces inspirées par le gamelan. Par ailleurs, une œuvre moderne désormais canonique du musicien I Wayan Beratha a été programmée dans de nombreux concerts en 1992. Le concert de fin d'année bouclant les trois années d'enseignement d'I Wayan Suweca programmait à nouveau cette pièce en plus de deux nouvelles *kreasi baru* : *Tri Warsa* pour gamelan *angklung* et *Kreasi baru Balaganjur* pour une combinaison d'instruments. À New Hampshire, lors de l'International New England Gamelan Festival se déroulant le 13 mai 1992, l'Atelier ouvrait sa prestation avec la composition *Kreasi baru Balaganjur*.

À son retour à Montréal pour l'année académique 1992-1993, I Wayan Suweca (de Denpasar) a été invité à créer parmi le réseau indépendant des arts à Montréal en participant à un événement hors des murs académiques. Cet événement à teneur multimédia était présenté à la galerie Article par des étudiants du gamelan de l'Université de Montréal. Le concert présentait des œuvres contemporaines qui ne sollicitaient qu'un petit nombre de musiciens. Ainsi, I Wayan Suweca présentait le 15 novembre 1992 l'œuvre expérimentale *Siklus Kehidupan* pour petit ensemble d'instruments variés. Cette composition, décrite par la journaliste Sonia Pelletier comme une « juxtaposition de multiples citations tirées des danses et musiques traditionnelles de Bali », mettait en valeur la variété des instruments de gamelan disponibles à l'Université de Montréal. I Wayan Suweca a également composé une nouvelle *kreasi baru* du nom de *Giri Mekar* pour gamelan *gong kebyar* à l'occasion du concert de fin d'année de mai 1993 :

Le titre, *Giri Mekar*, signifie littéralement « éclosion de la montagne ». Cependant, le terme *Giri* désigne ici le gamelan lui-même (*Sekar Giri Kedaton*). Monsieur Suweca a voulu ainsi souligner le développement qu'a connu le gamelan après ces six années d'existence.¹²⁷

Les successeurs d'I Wayan Suweca ont eux aussi inclus des œuvres modernes en vue de leurs concerts de fin d'année avec l'Atelier de gamelan, bien qu'ils n'aient pas spécifiquement composé pour le gamelan de Montréal. Pour le concert du 6 mai 1994 dirigé par I Ketut Gedé Asnawa, l'Atelier interprétait *Ongkek onkek ongke*, pour chœur et instruments, ainsi que *Sekar Kemuda* pour ensemble *gong kebyar*. Cette dernière œuvre est signée par I Ketut Gédé Asnawa lui-même, mais est datée de 1979. I Wayan Berata n'a pas signé d'œuvre lors du concert du 5

¹²⁶ Voir entre autres les œuvres présentées à UCLA en 1995, <https://www.youtube.com/watch?v=VLNG14YSPmM>.

mai 1995, mais il a toutefois arrangé la pièce *Kebyar Gong* en y incorporant une section vocale inspirée du *kecak*.

Si le langage musical de la majorité des œuvres mentionnées précédemment est demeuré dans les paramètres de l’idiome balinaï, les compositions et arrangements de professeurs invités ont tout de même permis de souligner la tradition de création associée aux arts balinaï. Lorsque Giri Kedaton et l’Atelier de gamelan ont été pris en charge par le diplômé Sylvain Mathieu à partir de 1995, ce dernier a régulièrement inclus ses propres œuvres dans les programmes de concerts¹²⁸. Compositeur de formation et présent au sein de l’Atelier de gamelan depuis ses tout débuts, il a offert pendant une décennie des programmations juxtaposant œuvres balinaïses et compositions de son cru. Mathieu affirme avoir toujours tenté de respecter le langage musical balinaï et ne pas être intéressé par une direction musicale explicitement avant-gardiste, une tendance qui inscrit l’esthétique de ses œuvres dans la continuité des *kreasi baru* signée par les professeurs balinaï invités auparavant. Sous la direction de Mathieu, Giri Kedaton crée néanmoins l’œuvre *Concerto Kebyar* de Josée Evangelista, laquelle fait dialoguer une partie soliste d’ondes Martenot avec le gamelan *gong kebyar*.

Le nombre de signataires d’œuvres pour gamelan se multiplie à partir du départ de Sylvain Mathieu à la direction artistique. Le Projet Bali X, un programme musical qui fusionne le gamelan avec divers styles tels que le rock, le pop et la *world music*, est emblématique de cette tournure vers la composition et les arrangements. Ce projet original marque les saisons artistiques de Giri Kedaton de 2007 à 2009 et confirme l’autodétermination du groupe dans la création d’un répertoire bien à lui. Ces œuvres se démarquent en ce qu’elles sortent explicitement des conventions de création balinaïses, un point tournant par rapport aux œuvres de Mathieu. Ces hybridations mettent paradoxalement de l’avant les éléments les plus caractéristiques du *gong kebyar*, tels sa virtuosité, ses tempi rapides et sa liberté formelle. Pour Giri Kedaton, cette série de concerts et le disque en ayant découlé représentent un premier effort collectif quant à l’expression d’une identité artistique propre. Lors des saisons artistiques suivantes, bonifiées par la venue à Montréal d’I Dewa Made Suparta de 2009 à 2013, la création se fait plus modeste et

¹²⁷ Cette citation est tirée des notes de programme du concert du 7 mai 1993 donné à la Salle Claude-Champagne.

reprend une direction plus convenue. Suparta enseigne à l'Atelier de gamelan et à Giri Kedaton pendant quatre ans, période pendant laquelle il compose peu d'œuvres, mais en arrange plusieurs¹²⁹. Il signe néanmoins *Kalacanda* (2010) et arrange la pièce contemporaine *Cecanangan* du compositeur balinaï I Dewa Ketut Alit. Ses créations de *kecak* sont par ailleurs très audacieuses, comme le démontre la performance de 2010 où les étudiants de l'Atelier se joignent à Giri Kedaton pour un numéro vocal de plus de dix minutes¹³⁰.

Lors de l'année 2014-2015, Giri Kedaton n'a présenté que deux œuvres au concert de fin d'année¹³¹. L'une d'entre elles était une création d'Alexandre David, intitulée *Tan Kawilang*. Cette œuvre aux phrasés rythmiques complexes et aux métriques irrégulières a été interprétée à nouveau en 2017-2018 lors de la série de concerts anniversaire dédiée à José Evangelista de la SMCQ¹³². Lors du concert Ô Bali de décembre 2017, cette pièce était programmée aux côtés de *Concerto Kebyar* d'Evangelista. De plus, deux versions de l'œuvre Ô Bali d'Evangelista figuraient au concert. D'une part, l'œuvre originale pour petit ensemble contemporain. D'autre part, une version pour gamelan *gong kebyar* arrangée par Alexandre David et qui « révèle la pièce balinaïse qui se cachait derrière l'œuvre »¹³³. Ces trois œuvres, enregistrées en 2018 et 2019, feront partie d'un disque de pièces originales montréalaises. La pièce *Campuran* d'Hugo Levasseur, également enregistrée pour ce disque, fera l'objet de la dernière section de ce chapitre.

En somme, la composition pour gamelan à Montréal est restée une affaire plutôt ponctuelle. Ce nouveau répertoire n'a jamais supplanté celui issu de l'île de Bali. Plusieurs *kreasi baru* signées par les professeurs balinaïses invités ont pu se fondre dans les nombreuses œuvres balinaïses

¹²⁸ Les œuvres de Sylvain Mathieu pour gamelan incluent *Campung Mas* (1997), *Sasih Kepitu* (1998), *Sasih Kedasa* (1999), *Akwarium* (2000), *Sasih Keroras* (2000), *Kupu Kupu Raja* (2002), *Bunga Salju* (2006), *Sasih Ketelu* (2006).

¹²⁹ I Dewa Made Suparta est un virtuose de la tradition balinaïse, autrefois membre du célèbre ensemble Çudamani. Il ne s'est toutefois jamais affirmé compositeur, plus disposé à arranger des œuvres qu'à en créer de toute pièce.

¹³⁰ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=ZyikVMeraFY>.

¹³¹ Toutefois, un arrangement pour gamelan *angklung* de la pièce *Music for Pieces of Wood* de Steve Reich figurait également au programme de ce concert, quoique sous un autre emblème que celui de Giri Kedaton. Officieusement, ce sont des musiciens et ex-musiciens de Giri Kedaton qui ont interprété la pièce. Cette œuvre est un arrangement de Pierre Emmanuel-Lévesque, un ancien membre de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton.

¹³² La place du gamelan lors de cette série hommage au compositeur s'inscrivait dans une lignée d'événements rapprochant les musiques indonésiennes et la musique contemporaine occidentale, spécialement le concert hommage à Colin McPhee des événements du neuf en 1979.

¹³³ Ces mots furent ceux de José Evangelista lorsqu'il entendit cet arrangement d'Ô Bali pour la première fois lors d'une répétition de Giri Kedaton en 2017.

traditionnelles présentées en concert. Sylvain Mathieu a ensuite composé dans une direction similaire. En comparaison avec les œuvres créées à Vancouver pour Gamelan Madu Sari, un grand nombre de compositions pour Giri Kedaton sont restées très proches de la tradition, même lorsqu'hybridée à d'autres musiques. Le répertoire contemporain de l'Atelier de Gamelan et de Giri Kedaton s'est tout de même enrichi et diversifié au gré des initiatives personnelles de création. Si la représentation de la culture demeure au cœur du mandat de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton, la composition tend à se faire de plus en plus grande avec les années.

5.5. Le legs de la danse balinaise

Dans son contexte balinaise, le gamelan est un phénomène interdisciplinaire. La musique, quoiqu'elle existe bien sous forme instrumentale et non-dramatique, va très souvent de pair avec un ou plusieurs autres arts. Un orchestre de gamelan accompagne ainsi fréquemment des prestations théâtrales diverses, de la danse ou de la comédie, voire une combinaison de tous ces arts¹³⁴. La danse balinaise a d'ailleurs fait la renommée mondiale de l'île, omniprésente à l'instar de la musique qu'elle accompagne¹³⁵. Ce rapport étroit entre gamelan et danse, s'il n'est pas exclusif à la culture balinaise, est remarquable sur cette île de l'archipel indonésien. À Montréal, la communauté de gamelan entretient une relation étroite avec la danse. Depuis l'ouverture de l'atelier de gamelan, il a été possible d'apprendre en concomitance musique et danse balinaise. Cette interaction se justifie également par la portion substantielle du répertoire musical balinaise qui serait appauvrie si interprétée en dissociation avec ses danses adjointes.

Lors de la venue d'I Wayan Suweca (de Denpasar) à Montréal en 1987-1988, il n'y avait pas encore de cours de danse à proprement parler. La présence de quatre danseuses au concert de fin d'année est plutôt due à la collaboration étroite entre l'Atelier de gamelan et l'Ambassade d'Indonésie à Ottawa. En marge de sa charge de cours principale à l'Université de Montréal, I

¹³⁴ L'*Arja* est une forme dramatique balinaise comparable à l'opéra, dans la mesure où elle se veut un « art total » qui combine toutes les disciplines.

¹³⁵ Dans une certaine mesure, la danse balinaise est bien mieux connue que la musique du gamelan. Ses chorégraphies et costumes ont été capturés et diffusés massivement tant par l'industrie du tourisme que par la culture

Wayan Suweca a été mandaté de diriger la classe de danse de l'ambassade. Il donne également quelques ateliers de danse à Montréal pendant son séjour¹³⁶. Dès la seconde année, la danse balinaise est institutionnalisée au sein du réseau universitaire de Montréal. Le professeur I Nyoman Astita, en charge de l'Atelier de gamelan, vient à Montréal en compagnie de sa famille. Son épouse Ni Putu Lastini est une musicienne et danseuse de renom. Pendant l'année académique 1988-1989, elle enseigne la danse balinaise dans trois universités : Université de Montréal, Université du Québec à Montréal et Université Concordia¹³⁷. Leur fille Ni Wulan Tisandi participe au concert de fin d'année de l'Atelier de gamelan en tant que danseuse. Se joignent à elles sur scène pas moins de six danseuses et danseur étudiants, une première à Montréal.

L'enseignement de la danse se poursuit avec l'arrivée d'I Wayan Suweca (de Batubulan) et de son épouse Ni Ketut Mariatni, qui pendant trois ans séjournent à Montréal. Cette dernière donne une classe exclusive de danse balinaise au Département d'éducation physique de l'Université de Montréal et forme une demi-douzaine d'étudiants en vue du concert annuel de 1989-1990. Toujours présente à Montréal pour les deux années subséquentes, Ni Ketut Mariatni cesse d'enseigner officiellement la danse à l'Université de Montréal après ce concert. La danse continue alors de figurer aux programmes de concerts de l'Atelier, mais dans une moindre mesure. Cette réduction des ressources d'enseignement de la danse se traduit par un effectif de danseurs beaucoup plus réduit lors des concerts donnés de 1991 à 1992. En revanche, cette perte est compensée par l'expertise de certaines étudiantes ayant entretemps fait de la danse balinaise une spécialité.

Francine Aubry et Sandra Wong sont deux étudiantes qui, impliquées dès les débuts de l'Atelier de gamelan, choisissent d'entreprendre un séjour de perfectionnement à Bali lors de l'année académique 1989-1990. D'abord étudiante d'I Wayan Suweca et de Ni Putu Lastini lors des deux premières années de gamelan à Montréal, Francine Aubry poursuit son apprentissage de la danse tout en participant à l'Atelier de gamelan comme musicienne jusqu'en 1992. Pour sa part, Sandra Wong s'implique au sein de l'Atelier de gamelan dès son ouverture à l'automne 1987. Son

de masse internationale. Notons par exemple les images du film *Samsara* (2011) qui montrent des danseuses balinaises sans y jumeler la trame sonore de gamelan associée à cette chorégraphie.

¹³⁶ Information recueillie auprès de Francine Aubry dans un entretien avec l'auteur, le 26 janvier 2021.

immersion dans la musique balinaise l'amène à se perfectionner dans de nombreux genres musicaux balinais ainsi qu'en danse. Lors de la troisième année de gamelan à Montréal, Sandra Wong et Francine Aubry voyagent à Bali afin d'affiner leur savoir-faire. Si les études de Sandra Wong sont centrées sur l'apprentissage du *gender wayang*, elle ne manque pas de s'initier à la danse lors de son séjour. Francine Aubry et Sandra Wong forment ainsi une première génération d'étudiantes avancées en danse balinaise à Montréal.

À son retour à Montréal à l'automne 1992, I Wayan Suweca (de Batubulan) est accompagné de son épouse Ni Ketut Suryani qui monte la danse de bienvenue *Pendet* avec un groupe de 5 étudiants lors du concert de fin d'année de mai 1993. Les deux autres danses du programme sont assurées par Ni Ketut Suryani ainsi que Sandra Wong, deux seules danseuses avancées de l'Atelier de gamelan à l'époque. L'année suivante accueille les artistes invités I Ketut Gedé Asnawa ainsi que son épouse Ni Putu Oka Mardiani. Lors du concert de mai 1994, un total de neuf danseuses se partagent les chorégraphies du programme. L'événement inaugure également l'arrivée de Ni Komang Swijani au sein de la communauté de gamelan de l'Université de Montréal. Ayant émigré à Montréal en 1992, cette artiste balinaise s'est ensuite jointe aux concerts de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton comme danseuse régulière. Son investissement prolongé l'a amené à former plusieurs danseuses actives au sein de Giri Kedaton par la suite en plus d'enseigner dans d'autres contextes, notamment pour le théâtre. Conformément à la jeune tradition, le professeur I Wayan Berata est invité à Montréal pour la session d'hiver 2015 en compagnie de son épouse Ni Luh Putu Kartika¹³⁸. Elle est jointe comme danseuse par Ni Komang Swijani ainsi que quatre étudiantes au concert de mai 1995.

Comme le concert du 5 mai 1995 marque la fin du roulement d'artistes balinais invités par l'Université de Montréal, ce changement signifie *de facto* un accès plus limité au savoir érudit de danseuses issues de cette culture. Cependant, les sept années pendant lesquelles les étudiants ont bénéficié de telles présences ont été suffisantes pour nourrir l'engouement envers la danse balinaise et solidifier l'expertise locale. Notamment, Carole Sainte-Marie a dansé auprès de l'Atelier de gamelan dès la cohorte de 1989-1990, puis de façon continue de 1994 à 2002. France

¹³⁷ L'Université de Montréal n'ayant pas de département de danse, c'est au sein du Département d'éducation physique que sont programmés les cours de danse balinaise.

Létourneau et Marie Lefèbvre sont également des exemples de danseuses investies au sein du gamelan montréalais pendant plusieurs années¹³⁹. Par ailleurs, Francine Aubry a été engagée par un groupe d'étudiantes au baccalauréat en danse contemporaine pour des cours privés en danse



balinaise. Plusieurs d'entre elles ont ensuite suivi son exemple en allant étudier à Bali. Parmi ces étudiantes, Annick Brault se démarque par son investissement qui l'amène à obtenir plusieurs bourses de perfectionnement pour étudier à Bali¹⁴⁰.

Figure 6. Giring Kerdaton en concert à la Salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal. Photographie gracieuseté d'Evelyne Demers.

En somme, la danse a joué à Montréal un rôle beaucoup plus important que d'autres formes artistiques, telles que le *wayang kulit* qui fut seulement représenté de façon marginale lors des premières années du gamelan¹⁴¹. L'engouement pour cette forme artistique et l'accès à son

¹³⁸ Dans un entretien du 25 janvier 2021 avec Sylvain Mathieu, nous avons appris qu'I Wayan Berata n'a été présent que pour la seconde moitié de l'année académique 1994-1995 en raison d'un manque de financement.

¹³⁹ Informations recueillies auprès de Francine Aubry dans un entretien avec l'auteur, le 26 janvier 2021.

¹⁴⁰ Ces bourses de perfectionnement proviennent du Fonds Québécois de Recherche sur la Société et la Culture (2003), du Ministère de l'Éducation d'Indonésie (2004) et du Conseil des Arts du Canada (2006).

¹⁴¹ Il n'y eut qu'un extrait de théâtre d'ombres en 1993, lors du second séjour d'I Wayan Suweca (de Denpasar) à Montréal. Cette initiative était en partie le résultat de l'intérêt personnel de l'étudiant André-Éric Létourneau pour cette forme artistique qu'il avait auparavant étudié à Bali. L'Université de Montréal et ses enseignants invités ne disposaient pas de l'expertise et des ressources pour développer le *wayang kulit* en parallèle aux cours de musique

enseignement ont sans conteste permis à un petit réseau de danse balinaise de se créer à Montréal. Depuis le second concert de fin d'année de l'Atelier de gamelan, la danse est systématiquement au programme lors de cet événement annuel. Les années 1999 et 2000 ont notamment vu l'invitation du danseur néerlandais basé à Ottawa Arnaud Kokosky Deforchaux. De plus, de nombreux musiciens de Giri Kedaton se sont ponctuellement adonnés à la danse pour interpréter des chorégraphies spécifiques. Ce penchant montréalais pour la danse se distingue de la relation qu'a le gamelan aux autres arts dans d'autres villes canadiennes¹⁴².

5.6. D'Atelier à Ensemble en résidence

L'évolution de statut du gamelan à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal est révélatrice des attaches institutionnelles dont ce genre musical a dû dépendre pour s'émanciper dans la ville. De groupe d'étudiant avancé à ensemble en résidence plus ou moins autonome, les activités du gamelan balinaise à Montréal se situent à l'intersection du circuit universitaire, du mécénat d'État ainsi que de divers réseaux culturels tels que les festivals célébrant les cultures d'Asie. Centrale d'abord, puis en périphérie ensuite, l'influence de l'ambassade indonésienne à Ottawa est non négligeable sur le parcours de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton.

D'emblée, les instruments ont été légués à l'Université de Montréal par le gouvernement indonésien à des fins pédagogiques. Il n'était pas alors question d'un ensemble autonome en mesure de se produire en concert hors des murs académiques. Cela implique que la Faculté de Musique fournisse certaines ressources à l'Atelier de gamelan, tel qu'un professeur en charge du cours, un local de répétition ainsi qu'un concert annuel pour faire rayonner le progrès des étudiants inscrits. Cette entente enchâsse donc les activités de gamelan dans une certaine dépendance face à l'Université de Montréal. De 1987 à 1992, José Evangelista assurait la coordination et la gestion des activités de l'Atelier de gamelan, se faisant ainsi médiateur entre le groupe étudiant et l'administration de l'école. Dès la venue d'I Wayan Suweca (de Batubulan) en

comme ce fut le cas pour la danse. Les instruments du *wayang kulit*, les *gender wayang*, ont tout de même été utilisés fréquemment pour en présenter le répertoire de façon instrumentale.

1989, des étudiants réinscrits se sont fait attribuer des responsabilités diverses. Par exemple, le concert de mai 1991 attribue les tâches d'assistants à Sylvain Mathieu et Alain Kourie, la tâche d'entretien des instruments à Alain Kourie et la tâche d'entretien des décors à Jean-Pierre Germain¹⁴³. Très rapidement, l'investissement des étudiants envers cette communauté en devenir a stimulé les ambitions de celle-ci à un point où les ressources de base garanties par l'Université de Montréal ne suffisaient plus.

Dès les débuts de l'Atelier, il a fallu aller chercher du financement au-delà de l'aide accordée par l'université. Les premières années de l'Atelier de gamelan ont ainsi été possibles grâce aux aides combinées du Fonds de développement de l'Université de Montréal, de la Fondation Asie-Pacifique du Canada et du Ministère des Affaires internationales du Québec. La participation de ces deux dernières institutions dans le financement du gamelan au tournant des années 1980 et 1990 reflète la logique diplomatique de la promotion des cultures d'Asie discutée aux chapitres 3 et 4. En rendant possible l'invitation de professeurs balinais à Montréal ainsi que la dissémination de leur culture musicale, ces institutions participaient aux efforts de rapprochement entre le Canada et le continent asiatique. C'est d'ailleurs la fin de ces subventions qui ont mis en péril l'avenir de l'Atelier de gamelan en 1992, alors que José Evangelista et plusieurs étudiants rédigeaient un rapport demandant un renouvellement de l'aide financière accordée par la Faculté de Musique. La venue de professeurs balinais a pu être récidivée pendant trois ans, notamment grâce à l'appui du Centre Canada-Asean (Singapour), avant de cesser en 1995.

Pour les initiatives plus locales et moins spectaculaires sur le plan du rayonnement international, l'Atelier de gamelan a dû se tourner vers les concerts externes payés et le mécénat d'État pour financer ses projets extracurriculaires. Pendant la décennie où il a pris en charge le gamelan, Sylvain Mathieu n'a eu recours à aucune demande de subvention. Les nombreux concerts donnés par Giri Kedaton durant cette période ont été financés grâce des cachets versés à l'ensemble. Quant aux projets subventionnés, le disque Bali à Montréal enregistré en 1991 et paru l'année suivante a été réalisé grâce au soutien du Conseil des Arts du Canada. Pour endisquer le répertoire de Projet Bali X en 2009, Giri Kedaton a reçu une bourse d'aide à la création du Centre

¹⁴² Cependant, très peu de nouvelles danses ont été chorégraphiées pour Giri Kedaton, la plupart des nouvelles œuvres étant instrumentales.

¹⁴³ Sylvain Mathieu a pour sa part exercé la fonction d'assistant dès la première année, en assumant des responsabilités de plus en plus grandes jusqu'à son embauche comme chargé de cours.

d'arts médiatiques PRIM. À l'été 2018, une tournée au Nouveau-Brunswick a été possible grâce au soutien du Conseil des Arts et Lettres du Québec. Ce n'est toutefois que plus récemment que Giri Kedaton et ses membres se tournent systématiquement vers les demandes de bourses pour développer des projets¹⁴⁴.

Étant à ce jour le seul ensemble représentant la musique balinaise au Québec, Giri Kedaton reçoit ponctuellement des invitations de la part de divers organismes. Lors des premières années de l'Atelier de gamelan, celui-ci a été invité à de nombreux événements externes tels que le *Khong Dji Tan-Confucius* 1990 ainsi qu'une série de représentation dans les maisons de la culture de Montréal en 1992. Pour ces événements, l'Atelier de gamelan a pris le rôle d'ambassadeur de la culture balinaise. En parallèle, l'inclusion du gamelan à des événements de musique contemporaine a participé à renforcer le lien qui se traçait entre ces deux traditions depuis les années 1970 au Québec. Notons le concert Orient-Occident organisé en 1989 par l'Université de Montréal et la Société Radio-Canada, ainsi que le concert de créations de l'Atelier au festival *Montréal Musiques Nouvelles – New Music America 1990*. Giri Kedaton a par la suite continué d'être sollicité tant pour ses liens avec la musique monde que pour ceux avec la musique contemporaine, comme le témoigne la participation récente de l'ensemble aux festivals *Orientalys*, *Accès Asie* ainsi qu'à la série hommage à José Evangelista de la SMCQ. Entre les concerts étudiants, initiatives privées, festivals de musique du monde et concerts de musique contemporaine, les prestations de Giri Kedaton continuent de se situer à l'intersection de plusieurs réseaux culturels.

Il convient de mentionner les événements diplomatiques comme autre source de projets ponctuels pour Giri Kedaton. La propension du gouvernement indonésien à promouvoir la musique de son pays à des fins politiques tend à diminuer après la chute du régime de Suharto en 1998. Cela se reflète dans l'engouement décroissant de l'ambassade indonésienne après les premières années spectaculaires du gamelan balinaise à Montréal. Ainsi, l'ambassade à Ottawa n'est désormais plus autant investie dans les activités du gamelan de l'Université de Montréal qu'elle l'était lors du don des instruments par l'ambassadeur Adiwoso Abubakar ou lors de la coordination du groupe

¹⁴⁴ Depuis que Giri Kedaton est sous la direction de Pierre Paré-Blais (2015-présent), l'ensemble prépare des demandes de subventions pour tous ses projets d'envergure, même si toutes les demandes n'ont pas forcément été

de danse au premier concert de l'Atelier en 1988¹⁴⁵. Néanmoins, sa relative proximité avec l'Université de Montréal a continué d'en faire un collaborateur occasionnel de Giri Kedaton au fil du temps¹⁴⁶. Entre autres, l'ensemble a été invité pour plusieurs représentations lors de l'événement du 50^e anniversaire des relations entre l'Indonésie et le Canada en 2003¹⁴⁷. Un an auparavant, l'ambassade s'était faite commanditaire d'un concert-bénéfice de Giri Kedaton organisé pour venir en aide aux victimes d'attentats à la bombe à Bali¹⁴⁸.

Ce survol des attaches institutionnelles démontre que même avec son nouveau statut d'ensemble en résidence, Giri Kedaton n'a pas acquis en 2002 une autonomie complète. Ses activités dépassent sa participation annuelle au concert de l'Atelier de gamelan, mais l'ensemble demeure dépendant de l'espace et des instruments qui lui sont prêtés. Giri Kedaton est toutefois désigné comme responsable des instruments et de leur entretien. Cela lui permet une grande liberté d'utilisation des instruments pour divers concerts hors des murs universitaires. Ce lien avec l'Université de Montréal place Giri Kedaton dans une situation singulière de quasi-autonomie. Financièrement, il dépend de cachets et subventions obtenues ponctuellement pour des projets spécifiques et ne bénéficie pas d'un revenu suffisant pour payer ses musiciens¹⁴⁹. Les membres de l'ensemble sont donc composés de musiciens bénévoles, par ailleurs amenés à répondre aux exigences professionnelles de festivals issus de réseaux divers. Comme le gamelan n'a pas de public précis au Québec, les activités de Giri Kedaton doivent s'inscrire dans plusieurs chaînons culturels, tels ceux des musiques du monde et de la musique contemporaine, pour que l'ensemble maintienne ses saisons artistiques.

retenues. À l'occasion, les subventions sont indirectes. Par exemple, une subvention de compositeur a été accordée à Alexandre David pour son arrangement de l'œuvre *Ô Bali* de José Evangelista (2018).

¹⁴⁵ Notons que les générations administratives ont changé plusieurs fois depuis au sein de l'ambassade et des consulats indonésiens du Canada. Andrew Timar observe également peu de mémoire collective quant à l'histoire du gamelan au Canada chez les administrations récentes de ces institutions (communication personnelle).

¹⁴⁶ Notons qu'il existe désormais un gamelan balinaise en résidence à l'ambassade indonésienne d'Ottawa. Il s'agit du groupe Semara Winangun, formé en 2000 par un ancien membre de Giri Kedaton.

¹⁴⁷ Concerts présentés au DuMaurier Theatre de Toronto ainsi qu'au Musée canadien des civilisations à Gatineau. Un concert similaire a également eu lieu à Montréal en mai 2002, quoique seulement thématiquement relié aux festivités de l'ambassade.

¹⁴⁸ Ce concert s'est déroulé le 16 novembre à la Salle Claude-Champagne. Les fonds amassés ont été donnés à l'organisme américain de charité *The Bali Hati Project* chargé de recueillir les dons pour réparer les dommages à Bali.

¹⁴⁹ Il est toutefois important d'ajouter qu'en vertu du statut d'organisme à but non-lucratif, Giri Kedaton a établi que ses musiciens renoncent à leur cachet de musiciens afin de payer les dépenses collectives de l'ensemble. C'est également dans cette logique que les musiciens de Giri Kedaton sont bénévoles.

5.7. Les retombées du gamelan sur le parcours de ses membres

L'institutionnalisation du gamelan à Montréal remonte désormais à plus de trois décennies, développement dont le principal atout est l'exposition continue de cette tradition auprès des étudiants de la Faculté de Musique. Si tous les étudiants en musique ne choisissent pas de suivre l'Atelier de gamelan, les cohortes d'inscrits se renouvellent chaque année. Certains étudiants ont suivi l'atelier pour une durée limitée alors que d'autres s'y sont réinscrits pour une ou plusieurs années subséquentes. Comme le présent chapitre l'a jusqu'ici suggéré, l'implication au sein du gamelan de l'Université de Montréal a eu un impact majeur sur la carrière de certains étudiants. La longévité de cette communauté musicale nous permet d'observer avec recul ces retombées qui dépassent bien souvent le cadre de l'Atelier de gamelan ou de Giri Kedaton.

D'une part, la première cohorte d'étudiants inscrits à l'Atelier de gamelan au tournant des années 1980 et 1990 avait son lot de réinscrits. Parmi eux, nous en avons déjà souligné quelques-uns, tels que Sylvain Mathieu qui est devenu directeur artistique de Giri Kedaton et a composé pour gamelan pendant plus de dix ans. Également, le dévouement de Sandra Wong envers l'apprentissage des musiques et danses balinaises entre 1988 et 1996 est remarquable. Durant ces années, elle a alterné entre une participation des plus actives à l'Atelier de gamelan et des séjours de perfectionnement à Bali. Toutefois, cette expertise en musique balinaise va bien au-delà de sa présence parmi le gamelan de l'Université de Montréal. Depuis le tournant du millénaire, Sandra Wong réinvestit ces connaissances au sein de l'ensemble Karel, un orchestre d'instruments mobiles et robotisés créé par son époux Michael Smith. Dans les spectacles de l'ensemble Karel, Sandra Wong se promène sur une machine roulante ornée d'un carillon de gongs *reyong* ainsi que de plusieurs autres instruments de gamelan. Elle y joue des motifs et mélodies inspirés de la musique balinaise, et descend périodiquement de son instrument pour improviser une danse dont plusieurs mouvements sont tirés des chorégraphies balinaises. Cet ensemble de musique contemporaine en constante évolution continue de mettre en valeur un fragment de la collection d'instruments balinaises de Sandra Wong en plus de lui donner l'occasion d'exporter sa pratique du gamelan hors d'un contexte plus conventionnel.

Son contemporain André-Éric Létourneau, également très investi dans l'Atelier de gamelan à ses débuts, a lui aussi désormais quitté la communauté de gamelan sans complètement délaisser cet héritage. À l'époque, il s'était fait la main à d'autres formes musicales et artistiques balinaises que celles principalement apprises au sein de l'Atelier. Il avait notamment été partenaire de *gender wayang* avec Sandra Wong en mai 1991 en plus de se faire marionnettiste d'un extrait de *wayang kulit* au concert annuel de 1993 dirigé par I Wayan Suweca (de Denpasar). La pièce *Siklus Kehidupan* composée par ce dernier la même année figurait d'ailleurs parmi une série d'événements dont André-Éric Létourneau était le principal organisateur¹⁵⁰. En 1990, un voyage en Indonésie avait déjà amené Létourneau à collaborer avec la radio nationale *Radio Republik Indonesia* en plus d'amasser une grande quantité d'archives sonores. C'est à travers son travail de créateur dans le domaine du *radio art* qu'André-Éric Létourneau maintient le lien avec cette période accrue d'exploration du gamelan et de la culture indonésienne. Aujourd'hui professeur en communication à l'UQAM et artiste interdisciplinaire, il réutilise fréquemment ses archives sonores dans le cadre de ses spectacles¹⁵¹.

Étudiant libre inscrit à quelques cours de la Faculté de Musique, Éric Da Silva a participé pendant cinq années aux activités du gamelan de l'Université de Montréal. Cette porte d'entrée l'a amené à non seulement voyager plusieurs fois dans différentes régions de l'Indonésie afin d'explorer et étudier un large panorama de traditions artistiques, mais également à s'acheter un ensemble de gamelan complet. Cet orchestre de type *semar pegulingan* est une construction calquée du gamelan du village balinaise Teges (Peliatan), dont la musique a été entendue mondialement à travers plusieurs disques¹⁵². Désireux de fonder son propre ensemble de gamelan, Éric Da Silva a mis sur pied l'organisme sans but lucratif Montreal Semar Pegulingan Ensemble. C'est sous cette bannière que fut organisé par Da Silva en 1995 une grande tournée nord-américaine de *wayang kulit* mettant en vedette le *dhalang* I Wayan Wija, des musiciens du village Sukawati à Bali ainsi que Sandra Wong. C'est également sous ce nom qu'un groupe de musicien montréalais s'est

¹⁵⁰ Présentés à la galerie indépendante Article, André-Éric Létourneau définissait lui-même ces événements comme des « actions radiophoniques ». Tous les événements étaient destinés à une diffusion en direct sur les ondes de CKUT (Pelletier 1993).

¹⁵¹ André-Éric Létourneau définit lui-même son détournement d'archives par le terme d'« anarchives ». À titre d'exemple d'œuvres interdisciplinaires créées par Létourneau, notons les deux spectacles *La grande nuit*, d'une durée de plusieurs heures, présentés les 2 mars 2019 et 29 février 2020 par la SMCQ.

produit au Gamelan Summit organisé à Toronto en 1997. Malgré ces quelques jalons, l'ensemble a eu du mal à prendre racine dans la ville en raison de la difficulté de trouver un hébergement permanent pour les instruments. C'est auprès de l'ambassade indonésienne à Ottawa qu'Éric Da Silva a fini par trouver un hôte pour ses instruments. L'orchestre *semar pegulingan* a donc été déplacé à Ottawa en 2002, ce qui a ensuite donné naissance au gamelan Semara Winangun qu'Éric Da Silva a dirigé jusqu'en 2005. Cet orchestre se spécialise toujours dans le style *semar pegulingan* du village de Teges, un répertoire transmis par Da Silva qui l'avait lui-même appris du musicien balinaise I Wayan Lantir.

Ensuite, John Gilbert se démarque par son parcours singulier avec le gamelan. Ayant d'abord découvert la musique de l'Indonésie par les disques et ayant ensuite voyagé à Java pour y enseigner l'anglais et découvrir la culture, c'est par hasard qu'il fut invité à s'initier à la pratique du gamelan javanais dans la ville de Semarang. À son retour à Montréal, il s'est joint à Giri Kedaton pour quelques années. C'est toutefois pour le gamelan javanais qu'il s'est épris de passion, l'étudiant assidument en parallèle. Au fil des années et des séjours en Indonésie, John Gilbert est devenu habile dans plusieurs des instruments les plus complexes du grand ensemble javanais, tels que les tambours *kendhangs*, la vielle *rebab* et la flûte *suling*. En plus d'acheter plusieurs instruments javanais, il s'en est fait léguer d'autres par l'ambassade indonésienne à Ottawa. Posséder un gamelan javanais partiel a ensuite permis à John Gilbert de créer son propre ensemble, le *sanggar Larasati*, auquel plusieurs musiciens de Giri Kedaton ont participé au fil du temps. Ce gamelan a participé à plusieurs concerts, incluant des événements pour l'ambassade indonésienne. Non loin du réseau et des activités du gamelan de l'Université de Montréal, John Gilbert demeure vraisemblablement le seul expert en musique javanaise du Québec.

Détenteur d'une maîtrise en composition à l'Université de Montréal et programmeur professionnel, Pierre-Emmanuel Lévesque a côtoyé John Gilbert au sein de Giri Kedaton lorsque l'ensemble était dirigé par Sylvain Mathieu. À la suite de cette expérience, il s'est engagé dans l'édition 2006-2007 du programme indonésien Darmasiswa au cours duquel il a poursuivi son étude du gamelan. Il est ensuite demeuré à Bali pendant sept ans au terme de ce programme, s'y

¹⁵² Voir notamment *Gamelan Semar Pegulingan Of Teges Kanyinan* publié en 1972 dans la série Explorer de l'étiquette japonaise Nonesuch, ainsi que *Gunung Jati : Ensemble Of Teges, Peliatan Village* publié en 1990 dans la série World Sounds de l'étiquette japonaise JVC.

bâtissant une vie et s'imprégnant de la culture locale au passage. À son retour au Canada, plusieurs projets lui ont permis d'entretenir son lien avec la musique balinaise. Notamment, son projet d'arrangement de *Music for Pieces of Wood* (1973) de Steve Reich a été présenté au concert annuel de l'Atelier de Gamelan et Giri Kedaton du 25 avril 2015. Une version étendue de ce projet a fait l'objet d'un séjour à Bali en 2017 et 2018. Pendant cette période, Pierre-Emmanuel Lévesque a dirigé un ensemble *ad hoc* de musiciens balinais dont le mandat était d'exécuter différentes versions de l'œuvre de Steve Reich telles qu'arrangées pour divers orchestres de gamelan. En 2015-2016, il a présenté une installation sonore aux galeries AxeNéo7 et Saw à Ottawa. Cet instrument robotisé produisait de façon aléatoire des rythmes imbriqués (*kotekan*) à l'aide d'un mécanisme de percussion sur blocs de bois ainsi que d'une séquence algorithmique programmée. Possédant lui-même des instruments *gender wayang*, Pierre-Emmanuel Lévesque n'a jamais cessé de pratiquer ce répertoire musical en duo, entre autres avec John Gilbert et Sandra Wong.

Si ces cas de figure sont notoires, ils ne sont pas les seuls exemples de musiciens ayant poursuivi leur intérêt pour le gamelan au-delà du réseau de l'Atelier de gamelan. Pour les musiciens actifs au sein de Giri Kedaton, qui ont choisi de s'adonner bénévolement à cette musique sur le long terme, l'impact du gamelan sur la pratique musicale va de soi. Pour les étudiants ayant participé à l'Atelier de gamelan ne serait-ce qu'une session, ils auront eu l'occasion de développer un savoir-faire d'une musique autrement peu représentée au Québec. Certains d'entre eux auront même pu composer pour orchestre *gong kebyar* dans le cadre du concours de résidences de composition dirigé par la professeure Ana Sokolovic. L'influence qu'a pu avoir le gamelan sur le parcours des étudiants y ayant participé varie au cas par cas. Toutefois, plusieurs musiciens de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton ont su tisser un lien tangible entre leur pratique musicale et leur apprentissage du gamelan. Cette tendance s'observant déjà sur plus d'une génération, elle se poursuivra sans doute chez les nouvelles cohortes d'étudiants.

5.8. Étude de cas : *Campuran* d'Hugo Levasseur

De nouvelles œuvres émergent sporadiquement de la communauté de gamelan montréalaise. Conçues spécifiquement pour les instruments et les musiciens qui en font partie, ces pièces bâtissent graduellement un nouveau répertoire propre à Giri Kedaton. Pour voir de quelle manière le contexte spécifique montréalais affecte les œuvres qui y sont créées, il convient d'en extraire un exemple. Nous ferons ici l'étude de *Campuran* d'Hugo Levasseur, œuvre récente composée pour le gamelan de Montréal par un de ses musiciens¹⁵³. Produit de la variété d'instruments disponibles à Montréal et d'éléments idiomatiques propres au *gong kebyar*, cette œuvre est un bon exemple de projet créatif local. À travers cette discussion, certains éléments contextuels et caractéristiques propres à Montréal seront mis en lumière, soulignant l'unicité de cette communauté musicale.

Étudiant en composition, Hugo Levasseur s'est inscrit à l'Atelier de gamelan à partir de septembre 2014 lors de son baccalauréat. Après un an d'initiation à la musique balinaise via ce cours pratique, il a rejoint les rangs de Giri Kedaton pour pousser cet intérêt plus loin. C'est en 2018, après plus de trois ans d'apprentissage du gamelan balinaise et de projets réinvestissant ces connaissances qu'il a entamé la composition de *Campuran*¹⁵⁴. Cette œuvre a été pensée pour un ensemble réduit composé de certains musiciens de Giri Kedaton, formation par ailleurs accompagnée d'un vibraphoniste soliste. Hugo Levasseur a également joué dans sa propre pièce, un choix typique chez les compositeurs de gamelan. La partition de *Campuran* a été écrite sur portées, selon le système occidental conventionnel. La pièce d'Hugo Levasseur a été créée le 20 avril 2019 lors du concert de fin d'année co-présenté par l'Atelier de gamelan et Giri Kedaton. Elle a été enregistrée en studio le lendemain de cet événement en vue d'un album à paraître.

L'ensemble de chambre composé pour *Campuran* comprend dix musiciens, soit cinq joueurs de métalphones *gangsa*, un joueur de gongs, un joueur de cymbalettes *ceng-ceng*, un joueur de

¹⁵³ La partition est inédite et a été obtenue auprès du compositeur. Pour voir et entendre l'œuvre, voir https://www.dropbox.com/sh/4r1jqmwrz53ittq/AAAtSznXt88ba4Xr778PbxMRa/Concerts%20Archives/ClaudeChampagne%2004%2019/Video?dl=0&preview=05_HugoLevasseurDeziel_Campuran.mov&subfolder_nav_tracking=1.

¹⁵⁴ Parmi ces projets, comptons la participation d'Hugo Levasseur aux résidences de création d'Ana Sokolovic. Dans ce contexte il a pu composer une œuvre pour gamelan *gong kebyar* interprétée par les étudiants de l'Atelier de

carillon de gongs *terompong*, un joueur de tambour *kendang* et un vibraphoniste. Cette instrumentation rappelle une version réduite d'un grand orchestre de gamelan, puisqu'elle conserve plusieurs familles d'instruments dont les rôles structurels sont bien définis. D'une part, les cinq *gangs* occupent le registre plus aigu et jouent des mélodies ornementales propres à ces instruments. Chaque sorte de *gangs* étant au moins doublé dans l'œuvre, cela permet à l'effet de battement (*ombak*) de se produire lorsque les notes d'un même rang sont jouées par plusieurs instruments. D'autre part, les gongs sont utilisés de manière structurelle, intervenant stratégiquement lors de fins de phrases ou de ponctuations en tutti. Les *ceng-ceng* ornent et ponctuent les mélodies en jouant sur toutes les doubles-croches des phrases rapides ou en amplifiant les accents rythmiques. Le joueur de *kendang* fait office de guide, dirigeant l'ensemble et donnant libre cours à l'improvisation autour des accents rythmiques clés. Ces rôles sont plutôt conformes à ceux que prennent ces instruments dans un contexte de grand ensemble tel que le *gong kebyar* ou l'*angklung*. Le *terompong* ne joue toutefois pas le rôle de soliste normalement convenu, mises à part quelques introductions de sections. Il alterne plutôt entre mélodie et ponctuation des accents rythmiques. Les métallophones basses *jubl* et *jegogan* fournissant la mélodie nucléaire des œuvres de gamelan n'ont pas été utilisés pour cette pièce, cette fonction étant parfois substituée par le *terompong*. Le vibraphone, qui appartient aux percussions classiques, est le seul instrument étranger au gamelan balinais.

La première particularité de cette instrumentation est l'amalgame de gamelans choisi par le compositeur. Parmi les cinq *gangs*, deux d'entre eux proviennent de l'orchestre *gong kebyar* alors que les trois autres proviennent du gamelan *angklung*¹⁵⁵. Ce choix, permis par le large éventail de gamelans résidant à l'Université de Montréal, est déterminant pour *Campuran* car il établit la couleur harmonique de l'œuvre ainsi que le réservoir de notes qui est utilisé. En sélectionnant certaines notes du mode *pelog* ainsi que d'autres du mode *slendro*, Levasseur forme un mode hybride circonscrivant l'interaction entre les instruments *gong kebyar* et *angklung*. Les notes *ré-mi-sol#-do#* appartenant au premier ensemble se combinent donc aux notes *sol-la-si-ré*

gamelan. D'autres œuvres, telles qu'*Ombak* (2018), sont fortement inspirées des traditions balinaises sans pour autant être écrites pour instruments de gamelan.

¹⁵⁵ Chaque joueur de *gangs angklung* utilise en fait deux métallophones, de façon à étendre le registre à l'octave supérieur. Les *gangs gong kebyar* ont déjà un registre couvrant deux octaves et n'ont donc pas besoin d'être doublés. Il y a donc un total de six *gangs angklung* et deux *gangs kebyar*.

de l'autre. Compte tenu de la note commune *ré*, et faisant abstraction des accordages non tempérés, cet alliage de notes forme un mode composite à sept sons (Figure 7)¹⁵⁶.

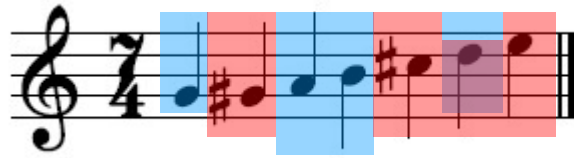


Figure 7. Mode composite de *Campuran*. Les notes bleues appartiennent à l'*angklong*; les notes rouges, au *gong kebyar*. La note *ré* est commune aux deux ensembles.

Par ailleurs, une telle emphase du compositeur sur l'exploration des *gangs*a dans *Campuran* est assurément le produit de sa spécialisation dans cet instrument au sein de Giri Kedaton. L'essentiel des sections de *gangs*a repose sur le principe du *kotekan*, technique d'ornementation proprement balinaise qui résulte de l'interaction de deux patrons mélodico rythmiques complémentaires (Figure 8). Ces mélodies imbriquées, idiomatiques chez les métallogones balinais, font partie des techniques essentielles à l'apprentissage du gamelan de cette île. L'usage du rebond lors de passages *tutti* est également typique des fins de section d'œuvres du répertoire *gong kebyar*. Dans *Campuran*, cette technique est employée à rebours dans les sections A, C et E, dans un *accelerando et crescendo* plutôt qu'en *diminuendo et decrescendo*. Ces accélérations culminent vers un éclat synchrone de tous les instruments. Ce type d'accentuation explosive est nommé *byar* dans le jargon balinais (Figure 9). Plus généralement, les textures hétérophoniques sont reprises tout au long de l'œuvre, où chaque famille d'instrument mélodique joue une variation sur un même thème. La superposition de ces couches mélodiques distinctes qui génère ainsi la richesse harmonique de l'œuvre.



Figure 8. Exemple de *kotekan* tiré des mesures 49 et 50 de la section B. Notes blanches : *gong kebyar*; Notes noires : *angklong*.

¹⁵⁶ Nous n'identifierons pas de rangs à ces notes, puisque l'emphase sur les notes change d'une section à l'autre.

The figure shows a musical score in 9/4 time, divided into two systems. The first system consists of five staves. The top staff is a rhythmic notation with a tempo change from $\text{♩} = 60$ to $\text{♩} = 150$ and a dynamic change from *p* to *f*. The second staff is a piano part with a *ped.* marking and a dynamic change from *p* to *f*. The third staff is empty. The fourth staff is a melodic line with a *poco cresc.* marking and a dynamic change from *p* to *f*. The fifth staff is empty. The second system consists of three staves. The top staff is empty. The middle staff is empty. The bottom staff is empty. The dynamic *f* is indicated at the end of the first system.

Figure 9. Exemple de rebond et de *byar* tiré des mesures 25 et 26 de la section A.

En ce qui concerne le processus de création, celui-ci a été influencé mainte fois par les circonstances pratiques de la mise en place de l'œuvre. Notamment, le contenu musical a été retravaillé au gré des répétitions, tout comme la manière de présenter les notes sur partition qui n'a été fixée qu'après plusieurs essais. Par exemple, écrire les mélodies imbriquées s'est avéré une question complexe. Résultant de deux parties instrumentales distinctes, les notes ont d'abord

été séparées sur deux portées. Ces *kotekan* ont ensuite être transférés sur une seule portée en prenant soin d'orienter le sens des hampes de notes dans des directions opposées afin d'identifier les deux groupes d'instruments. Du point de vue des hauteurs, le choix initial a été d'identifier les notes au quart de ton près, en utilisant les symboles de trièses (#) et monèses (♯) rapprochant le plus la note écrite de la note entendue. Pour simplifier la lecture, ces altérations ont été abandonnées pour une approximation des notes de gamelan selon le tempérament égal. Ces changements ont été faits entre autres pour donner suite aux réflexions et commentaires échangés entre musiciens et compositeur pendant les pratiques¹⁵⁷.

Du point de vue de l'instrumentation, celle-ci a également été sujette à changement et à questionnements jusqu'à sa fixation lors du concert. De prime abord, le soliste de l'œuvre devait être un guitariste jouant d'un instrument microtonal. Cette idée avait émergé d'une rencontre issue du hasard entre ce musicien et Levasseur. L'idée de l'œuvre ayant germée à partir de cette base, *Campuran* devait être créée pour le récital de guitare de ce musicien. L'incompatibilité d'horaire et un manque de communication du soliste ont finalement poussé Levasseur à se défaire de la partie de guitare, désormais confiée à un vibraphone. Le succès d'un tel transfert est en partie le résultat du réseautage interne de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, le candidat désigné pour la partie soliste étant un étudiant en percussion classique. Sa participation au projet étant contrainte par des conflits d'horaire, il a en fin de compte été substitué par un second percussionniste de cette même faculté. Certains instruments ont été jugés facultatifs tout au long des répétitions, n'étant inclus que lors de toutes dernières pratiques. C'est le cas des *ceng-ceng* ainsi que du *kendang* dont l'inclusion dépendait de la disponibilité d'I Dewa Made Suparta venu de Waterloo pour diriger Giri Kedaton lors du 20 avril 2019.

En somme, l'œuvre *Campuran* d'Hugo Levasseur est née d'un processus de création étroitement lié aux ressources disponibles et au contexte local. L'accès à plusieurs orchestres de gamelan distincts a permis au compositeur d'explorer des modes étendus et inédits. Cette multiplicité d'ensembles regroupés dans un même espace de pratique distingue Giri Kedaton de la plupart des autres ensembles de gamelan canadiens. De plus, de nombreux changements ont été apportés à

mélodies, et non comme une gamme avec une tonique bien définie.

l'œuvre tout au long du processus menant jusqu'à sa création en concert. La disponibilité des musiciens, leurs capacités techniques ainsi que le temps alloué aux répétitions ont fait évoluer tant l'instrumentation de l'œuvre que le contenu des parties individuelles. Par ailleurs, les techniques instrumentales et les textures employées pour la composition de l'œuvre sont fortement teintées du savoir-faire de Levasseur en musique balinaise. De nombreux éléments idiomatiques sont réinvestis dans *Campuran* et proviennent de l'expérience du compositeur en tant que musicien régulier de l'ensemble Giri Kedaton. Chaque œuvre de gamelan composée à Montréal est susceptible de varier selon les démarches individuelles de composition, mais certains aspects tels l'instrumentation et les éléments idiomatiques sont prescrits par les ressources locales de gamelan. En ce sens, *Campuran* fournit un bon exemple d'œuvre composée sur mesure pour le gamelan de Montréal.

¹⁵⁷ L'auteur a fait partie des interprètes durant la conception et création de cette œuvre, étapes qui se sont déroulées de l'hiver au printemps 2019. C'est de cette expérience et d'échanges prolongés avec le compositeur que proviennent les informations rapportées dans le texte.

6. Vancouver - Vancouver Community Gamelan

« Like other westerners, I “use” gamelan to criticize aspects of my own culture that I find undesirable. I do not find much urge to imitate the outer features of gamelan style in my own compositions, nor to compose for gamelan, at least not at this point. But I do think there is a great need in Western music for the kind of ensemble concept that gamelan represents, the way in which individuals work together, the way material is invented and varied, the giving up of the vulgar egoism of the composer, the ability to play with the ears than (sic) with the eyes. »¹⁵⁸

-Martin Bartlett, 1986



Figure 10. Vancouver Community Gamelan jouant sur *kyai madu sari*. Gracieuseté de Kenneth Newby.

¹⁵⁸ Cette citation est tirée de Bartlett 1986.

Le présent chapitre porte sur les activités du Vancouver Community Gamelan, un groupe communautaire de musiciens interprétant de la musique traditionnelle et contemporaine pour gamelan javanais sur les instruments *kyai madu sari* (javanais : essence vénérable du miel) entreposés et utilisés par les étudiants de Simon Fraser University. C'est en référence aux instruments que l'ensemble s'est produit fréquemment sous le nom de Gamelan Madu Sari. À partir de 1991, le groupe s'est doté d'un gamelan *gadhon*, version miniature du grand orchestre javanais. Lorsqu'il donne des concerts sur cet orchestre réduit, l'ensemble se présente en tant que Gamelan Alligator Joy. Le Vancouver Community Gamelan a été fondé à la suite de l'acquisition des instruments *kyai madu sari* par Simon Fraser University au lendemain de l'Expo 86, un accomplissement du professeur Martin Bartlett. Ce dernier dirigea l'ensemble jusqu'à sa mort en 1993, suivi de Mark Parlett qui le dirigea jusqu'en 2002. Le noyau dur de musicien impliqué dans cet ensemble dès ses débuts était constitué de Martin Bartlett, Mark Parlett, Kenneth Newby, Michael O'Neill, DB Boyko, Ann Hepper, Andreas Kahre, Lorraine Thomson, Christopher Miller, Tony Reif, Ben Rogalsky et Sam Salmon.

Par souci de clarté, le terme Vancouver Community Gamelan sera privilégié pour parler de l'ensemble, quoique Gamelan Madu Sari et Gamelan Alligator Joy seront également employés lorsque cette précision semble justifiée par la référence à une formation spécifique. En pratique, ces trois appellations demeurent interchangeable. À travers les analyses de ce chapitre, nous tenterons de faire ressortir les caractéristiques régionales qui distinguent le Vancouver Community Gamelan des autres ensembles présents à Montréal et Toronto. Entre autres, nous verrons que le gamelan de Vancouver a un parcours beaucoup plus indépendant que celui de Montréal face à son université d'affiliation, que sa pratique s'est drastiquement orientée vers la création interdisciplinaire plutôt que la diffusion de la tradition javanaise, et qu'il bénéficie à Vancouver d'un riche réseau d'institutions et d'ensembles nourrissant le développement du gamelan dans la ville. La dernière section du chapitre fera étude de cas de la pièce *Beledrone* (2011-) du compositeur Michael O'Neill. Cette discussion rendra compte des caractéristiques régionales sous-tendues par le processus de création de l'œuvre.

6.1. Martin Bartlett et le gamelan

Homologue britanno-colombien de José Evangelista, Martin Bartlett était lui aussi professeur de composition dans une institution d'enseignement supérieur canadienne. Au festival de gamelan organisé dans le cadre de l'Exposition spécialisée de 1986 à Vancouver, Bartlett avait été le seul représentant de la ville parmi une foule d'artistes et de conférenciers majoritairement indonésiens et américains. Avec celle de José Evangelista, la présentation de Martin Bartlett était l'une des rares contributions locales à cet événement international. Avant la tenue du festival, Martin Bartlett s'est pourtant grandement impliqué dans la mise sur pied d'un programme éducatif centré sur les arts indonésiens. Cet atelier de quatre semaines, se déroulant en parallèle avec l'Expo, a permis de démontrer le dévouement de Bartlett et ses étudiants pour les arts indonésiens. C'est principalement à cette initiative qu'est due l'acquisition prioritaire d'instruments de gamelan par Simon Fraser University à l'issue de l'Expo 86.

De la mi-mai à la mi-juin 1986, alors que l'Expo 86 était en cours depuis peu, un gamelan javanais appartenant au Consulat général de l'Indonésie a été prêté à Simon Fraser University afin de tenir quatre semaines de classes de maître en danse et musique javanaise. Pour l'occasion, les artistes K.R.T. Wasitodipuro, Nanik Wenten et I Nyoman Wenten ont été invités pour diriger ce programme intensif. I Nyoman Wenten, compositeur et musicien érudit de gamelan balinais, avait déjà donné des cours de danse à Simon Fraser University lors de son passage en ville pour le Asia Pacific Festival de 1985. C'est lors de cet échange que l'idée d'une résidence d'enseignement avait été développée. Bien qu'avant tout spécialiste des arts balinais, I Nyoman Wenten a joué un rôle clé dans l'embauche des professeurs javanais. Marié à Nanik Wenten, danseuse javanaise et fille de l'illustre musicien K.R.T. Wasitodipuro, il a rendu possible la constitution de ce trio d'enseignants. La combinaison de leur expertise a permis de tenir, en marge des répétitions de gamelan javanais, des pratiques de danse javanaise et balinaise ainsi que des cours de *gender wayang* balinais. Ce programme s'est également accommodé de la présence de musiciens résidents de l'Expo 86, qui se sont parfois joints aux classes de maître. En partenariat avec le Pavillon de l'Indonésie, Martin Bartlett a organisé la tenue d'un spectacle de *wayang kulit* javanais au centre artistique Western Front dont il était le co-fondateur. Présenté le 13 juin 1986 en clôture des intensives de musique et danse, le spectacle « Dewa Ruci » mettait en

scène un orchestre javanais complet composé des artistes de l'Expo 86 devant un public d'étudiants désormais aguerri aux arts javanais.

Ce programme a sans conteste permis de cimenter les relations diplomatiques déjà établies entre Simon Fraser University et le gouvernement de l'Indonésie¹⁵⁹. Ce rapport privilégié de l'Institution face aux diplomates indonésiens lui a été profitable dans l'obtention du gamelan javanais, orchestre qui était également convoité par l'Université de Montréal à l'issue de l'Expo 86. Ayant déjà fait preuve d'un dévouement pour l'apprentissage des arts indonésiens, et plus particulièrement javanais, la communauté de Simon Fraser University s'est imposée comme digne récipiendaire du gamelan *kyai madu sari* aux yeux de l'ambassade. Toutefois, l'impact du programme intensif de gamelan s'est fait ressentir à plus long terme puisqu'il a posé les bases d'un événement qui allait se répéter annuellement pour de nombreuses années à venir. Le trio d'enseignants a été invité pour trois étés consécutifs à la suite de cette première expérience à succès. Ils ont ensuite été succédé par de nombreux autres artistes javanais à partir de 1990 jusqu'à 1996¹⁶⁰.

Contrairement à José Evangelista, Martin Bartlett a eu plus de difficulté à développer un cours de gamelan à son institution mère. Même en possession des instruments, l'instauration de cours formels en musique javanaise n'a pas été immédiate à Simon Fraser University. À l'automne 1987, soit immédiatement après le second programme estival intensif, un premier cours de gamelan javanais a été donné par Martin Bartlett lui-même avec l'assistance de Kenneth Newby, musicien chevronné en gamelan. À la suite de ce cours d'un semestre, une classe permanente de gamelan n'a été ouverte qu'à l'hiver 1989. Ce gain ne s'est toutefois pas accompagné de l'embauche d'un musicien javanais comme professeur permanent, un jalon qui n'allait être franchi qu'en 1995.

Ces débuts épineux démontrent d'une part l'importance des intensives estivales de gamelan à Simon Fraser University, périodes où l'enseignement de cette tradition s'est disséminé avec la plus forte concentration. Les étudiants pouvaient d'ailleurs s'initier aux danses javanaises et balinaises en plus de certaines formes musicales balinaises, genres artistiques moins accessibles à

¹⁵⁹ Les rapports de Martin Bartlett parlent de programmes d'échanges étudiants entre Simon Fraser University et l'Indonésie, subventionnés par l'Agence canadienne de développement international.

l'année longue. Ces classes de maître, qui s'inscrivaient dans l'initiative plus générale et multidisciplinaire des « Summer Intensives » de l'institution, ont pu ainsi bénéficier du soutien financier de l'Université. L'apprentissage approfondi des instruments et techniques plus complexes s'est donc fait par l'entremise de ces événements ponctuels plutôt qu'à travers un atelier du type de celui offert par l'Université de Montréal.

D'autre part, la précarité institutionnelle dans lequel se trouvait le gamelan lors de ses premières années à Simon Fraser University a également stimulé l'émergence d'un groupe de gamelan autonome en amont de l'amorce d'un cours universitaire. Énergisés par leur immersion dans les arts de la scène indonésiens, de nombreux participants aux intensives estivales ont voulu poursuivre leur implication en gamelan au-delà de ces événements sporadiques. C'est ainsi qu'en l'absence d'un cours de gamelan bien établi s'est constitué un groupe de musiciens faisant usage des instruments et locaux de la Simon Fraser University. Appelé d'abord le Vancouver Community Gamelan, ce groupe communautaire a par la suite accueilli des étudiants ayant découvert le gamelan javanais par l'entremise des cours formels. À l'époque dirigée par Martin Bartlett, cette communauté a donné des spectacles sous plusieurs noms et a subi de nombreuses transformations. Ce processus est en quelque sorte l'inverse de ce qui s'est produit à l'Université de Montréal, où un curriculum de gamelan au départ bien encadré et financé a encouragé l'émergence d'un groupe autonome d'étudiants avancés¹⁶¹.

Cette lecture met également en relief les priorités implicites du département des arts de Simon Fraser University à l'époque. Les programmes artistiques de l'institution n'étant pas axés sur la technique instrumentale ni sur la performance d'ensemble, il n'y avait pas de visée ethnomusicologique quant au chapeautage d'un cours de gamelan. Le département des arts de l'institution étant tourné vers la création et les arts contemporains, le gamelan était destiné à y être un complément davantage qu'une pierre angulaire pour l'avenir de l'université. C'est

¹⁶⁰ La tradition de résidences d'artistes javanais a survécu à la cessation des ateliers estivaux. Le Vancouver Community Gamelan a produit de nombreuses œuvres en collaboration avec des artistes invités après 1997.

¹⁶¹ Dans son rapport de 1989, Martin Bartlett propose d'ailleurs d'établir un partenariat entre Simon Fraser University et les conservatoires javanais ISI Yogyakarta et STSI Surakarta. Il souligne que plusieurs étudiants, diplômés et employés de ces institutions se trouvaient parmi les musiciens de l'Expo 86 et que certains d'entre eux ont manifesté leur intérêt de venir enseigner à Simon Fraser University. Ces efforts furent en vain. Le document est conservé dans le Martin Bartlett fonds archivé à Simon Fraser University.

d'ailleurs avec un argumentaire mettant en valeur le potentiel créatif du gamelan que Martin Bartlett tentait en 1989 de rehausser le statut du gamelan à l'institution :

The music program at SFU concentrates on contemporary music. Gamelan offers an example of a traditional musical style with contemporary uses and connections. It is quite remarkable how influential gamelan and other non-western musics have been for contemporary composers. This is because they offer alternatives in terms of tuning, timbre, musical form, ensemble organization and social context to the western classical tradition. These alternatives are seen as directly analogous to the ones contemporary composers have themselves been struggling to form. Gamelan in the curriculum offers Canadian students simultaneously a window on another culture and a reflection of their own.¹⁶²

S'il était grandement passionné des arts indonésiens, Martin Bartlett avait jusqu'alors fait l'économie de l'influence du gamelan dans ses propres compositions¹⁶³. Davantage compositeur de musique électronique et mixte, ce n'est qu'en 1993 qu'il composa sa première œuvre pour gamelan intitulé *Lines from Chuang Tzu*, année de son décès prématuré. Si peu fréquent son emprunt au gamelan a-t-il pu être dans sa démarche compositionnelle, Bartlett ne défendait pas moins une approche exploratoire du gamelan à Vancouver. Doté d'une vision à long terme pour cette tradition en sol canadien, il défendait notamment la coexistence de la tradition javanaise avec des initiatives interculturelles et interdisciplinaires variées :

In its homeland, gamelan is above all an accompaniment, to dance, theatre, puppet plays, religious ceremonial, and social entertainment. While *karawitan* is the basis and fundament of the SFU gamelan's work, it is essential to find new meanings and uses for the gamelan that are appropriate to its new context at a Canadian university. Even in Indonesia, *karawitan* is by no means a static art; contemporary developments abound, especially since the direction of the arts is no longer the province of the sultan's court and it has become part of the curriculum of art institutes whose mandate is to address the concerns of traditional art forms in a modern, developing nation.¹⁶⁴

À travers ses écrits, Martin Bartlett rend évidente la volonté du gamelan communautaire de se prendre en main sans s'en tenir exclusivement au soutien de Simon Fraser University. Dans un rapport rédigé en 1989, il fait la description de projets visant à développer le gamelan sur plusieurs fronts en marge de son rôle purement académique. D'une part, les productions

¹⁶² Citation tirée d'un rapport rédigé par Martin Bartlett à l'intention du doyen des arts R.B. Brown en avril 1989 (Martin Bartlett fonds – SFU).

¹⁶³ Toutefois, la production interdisciplinaire *Sound an Shadows* réalisée par Martin Bartlett, Al Neil, Al Mattes, Kate Craig et Hank Bull en 1980 témoigne d'une influence notoire du *Wayang Kulit* indonésien et de ses jeux d'ombres.

¹⁶⁴ Citation tirée d'un rapport rédigé par Martin Bartlett à l'intention du doyen des arts R.B. Brown en avril 1989 (Martin Bartlett fonds – SFU).

originales largement autoproduites permettraient de faire rayonner le gamelan sur la scène culturelle de Vancouver. Ce complément aux concerts de musique traditionnelle javanaise, souvent présentés dans des événements diplomatiques liés au Consulat général de l'Indonésie, avait déjà été inauguré par la production de dix concerts de *The Tempest* (1988), une adaptation de la pièce de William Shakespeare dont la musique a été écrite par le compositeur Alec Roth¹⁶⁵. D'autre part, Bartlett insistait sur le potentiel du gamelan à atteindre un plus grand pan de la société via l'offre d'ateliers communautaires. Un désir d'atteindre une certaine autosuffisance, notamment grâce aux levées de fonds et au mécénat d'état pour les arts, transparaît à travers les dires de Martin Bartlett dans son rapport. Cette prise de conscience précoce de la nécessité d'autogestion au sein de la communauté émergente de gamelan est un élément clé pour comprendre les développements subséquents du Vancouver Community Gamelan.

6.2. La multiplication des gamelans à Vancouver

Au commencement du Vancouver Community Gamelan, l'interface principale pour apprendre le gamelan était le grand orchestre javanais obtenu au lendemain de l'Expo 86. Cet ensemble d'instruments, au nom honorifique de *kyai madu sari*, a été livré à Vancouver en provenance de Yogyakarta¹⁶⁶. Ce gamelan et le répertoire qui l'accompagne ont été développés à la cour et accueillent plusieurs dizaines de musiciens. À l'instar de ses homologues balinaï et sundanais, le gamelan javanais associé à l'aristocratie et à la royauté est composé de plusieurs familles instrumentales : les gongs, les métalphones, les tambours, le xylophone, les instruments à cordes, les voix et la flûte. Le répertoire javanais sollicite fréquemment l'interaction entre chœurs d'hommes et de femmes, dont les prouesses vocales répondent à des critères esthétiques distincts. Les instruments en métal sont forgés à partir d'un alliage de matériaux ayant le bronze comme

¹⁶⁵ Avant la production de *The Tempest* les étudiants de l'atelier estival de 1988 avaient déjà participé à une production contemporaine et interdisciplinaire en collaboration avec la danseuse et chorégraphe Linda Rabin.

¹⁶⁶ Les instruments ont été reconnus plus tard par Sutrisno Hartana, originaire de la région de Yogyakarta et ayant fait ses études en musique au conservatoire de cette ville. Cette information est tirée d'un entretien entre Hartana et l'auteur, le 15 octobre 2020.

élément principal. Les cadres des instruments sont sculptés à même le bois et généreusement ornés.

À travers les différentes familles instrumentales, les rôles et niveaux de difficultés techniques sont variables. Parmi les gongs suspendus, le plus gros d'entre eux est d'une importance centrale dans la ponctuation des débuts et fins de cycles. Cet instrument marque également le passage de l'introduction vers le corps de l'œuvre, en plus de signaler la fin d'une pièce. Les *kempuls*, gongs de plus petite taille, remplissent une fonction structurelle très importante par leur intervention systématique au sein des cycles mélodiques. Les *bonangs* sont des carillons sur lesquels sont déposés rangées de gongs. Les *bonangs* sont divisés en trois registres, de grave à aigu : *panembung*, *barung* et *panerus*. S'ils ressemblent visuellement aux *reyongs* balinais, chaque carillon de gong est joué par un seul instrumentiste opérant à deux maillets. Leur rôle dans la texture du gamelan est de fournir une ornementation selon des patrons mélodico-rythmiques. Les *kenong*, dont l'apparence rappelle un *bonang* surdimensionné, jouent un rôle structurel analogue à celui des gongs suspendus.

Les *saron*, sur lesquels sont joués les mélodies fondatrices, sont également divisés selon leur registre et requièrent une expertise technique rudimentaire en comparaison au *gendèr* qui requiert l'assimilation une technique d'improvisation avancée. Le métallophone *slenthem*, dont l'accessibilité est comparable aux *saron*, fournit les notes de basse à l'ensemble. Le *peking*, métallophone le plus aigu de tous, subdivise la mélodie principale d'une pièce tout en respectant certaines conventions quant au contour mélodique. Les *kendhangs* sont un ensemble de trois tambours joués par un percussionniste dirigeant le reste du groupe. Chaque tambour étant associé à différent type de section ou de forme, le contrôle des tempi et des changements structurels par le musicien requiert une connaissance théorique approfondie de la musique javanaise. Le *suling*, flûte en bambou, le *gambang*, xylophone de bois, le *rebab*, une vielle javanaise à archet et le *celempung*, une cithare à corde pincée, sont des instruments dont la technique plus avancée requiert une capacité d'improvisation aussi riche que celle associée au *gendèr* et au *kendhangs*.

La particularité notoire du grand orchestre javanais est son doublage des instruments à hauteur fixe. Contrairement aux grands orchestres sundanais et balinais, qui ne sont constitués que d'une série d'instruments accordés selon un même mode, le grand orchestre du centre de Java place le musicien devant une paire d'instruments à l'accordage distinct. Typiquement, le joueur de *saron*

ou de *bonang* aura devant lui un instrument accordé selon un mode, *slendro* ou *pelog*. À sa gauche, le musicien aura un second instrument accordé selon l'autre mode disposé à 90 degrés par rapport au premier instrument. Cette disposition facilite les changements de modes d'une œuvre à l'autre, élargissant ainsi le répertoire qui peut être joué en concert. L'acquisition d'un orchestre complet par Simon Fraser University, gamelan englobant tant le mode *pelog* que *slendro*, place donc d'emblée les musiciens du Vancouver Community Gamelan devant l'ambitus complet de l'idiome javanais¹⁶⁷.

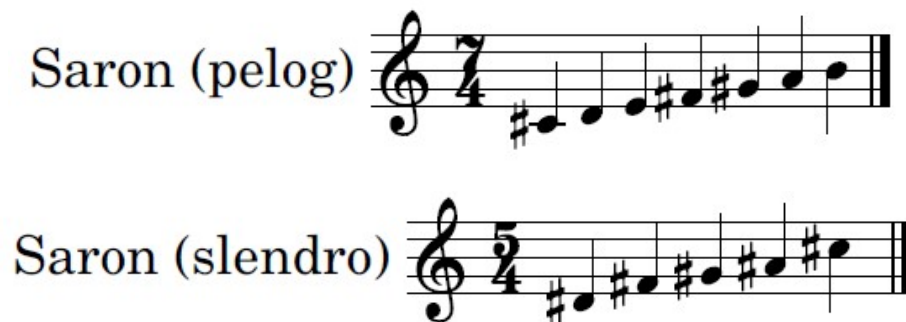


Figure 11. Modes *pelog* et *slendro* de *kyai madu sari*, écrits sur une octave selon la disposition sur les *saron*.

En marge du grand orchestre javanais, plusieurs musiciens de cette communauté musicale émergente ont fait l'acquisition d'instruments balinais. Kenneth Newby avait déjà ramené de Bali un quatuor de *gender wayang* en 1986 à la veille de l'Expo 86, donnant accès à un tout autre répertoire et registre musical (Newby 2003). Cet exemple a été suivi par quelques autres musiciens de Vancouver désireux d'acquérir leur propre gamelan de chambre, comme Michael O'Neil l'a fait en 1988 en achetant des *gender wayang* accordés en *pelog*. Cette caractéristique est singulière en ce qu'elle est issue d'une tradition syncrétique créée par les artistes I Wayan Wija et I Ketut Agus Partha du village balinais de Sukawati. Cet accordage en *pelog* est donc très rare et diffère de l'accordage *slendro* normalement attribué aux instruments *gender wayang*. Sollicitant entre deux et quatre musiciens, le *gender wayang* est une tradition qui a pu se développer de façon relativement indépendante à Vancouver, au gré de l'intérêt commun de plusieurs musiciens pour cette tradition balinaise. Le petit nombre d'instruments faisant du

¹⁶⁷ Étant donné le coût d'un gamelan javanais et le grand nombre d'instruments compris dans un orchestre complet, il n'est pas rare de voir un gamelan javanais comprenant un seul mode, comme c'est le cas des gamelans javanais *slendro* prêtés à l'Université de Victoria et à l'Université York respectivement par les consulats de Vancouver et Toronto.

gender wayang une option logistiquement plus simple que l'entretien d'un groupe de gamelan javanais, cette pratique s'est ainsi imposée comme un complément de choix au sein du Vancouver Community Gamelan.

En 1990, Martin Bartlett a mandaté Kenneth Newby, qui planifiait un voyage à Java cette année-là, de faire la commande d'un second orchestre javanais. Cet ensemble instrumental, qui serait plus petit que *kyai madu sari*, pourrait servir à la communauté de gamelan hors des murs de Simon Fraser University. Kenneth Newby a donc négocié et supervisé la fabrication d'un gamelan *gadhon*, ensemble significativement réduit quant au nombre de gongs et de métallophones, auprès du célèbre fabricant Tentrem Sarwanto à Surakarta. Une fois terminé, le gamelan a été envoyé par bateau vers Vancouver. À son arrivée en ville l'année suivante, le gamelan a été baptisé *Alligator Joy* en référence au nom du bateau l'ayant transporté (*Buaya Jaya*). Pendant de nombreuses années, l'orchestre a été entreposé au centre artistique indépendant Western Front¹⁶⁸. À partir de 1991, cette nouvelle alternative à *kyai madu sari* a permis au Vancouver Community Gamelan d'acquérir une certaine indépendance face à l'université quant à ses concerts et projets. Destiné tant à jouer des œuvres nouvelles qu'à interpréter des œuvres javanaises traditionnelles, gamelan Alligator Joy permet également à un plus petit contingent de présenter ces musiques sans être contraint par le nombre imposant de sièges à combler pour remplir *kyai madu sari*.

Vers la fin des années 1990, d'autres gamelans ont fait leur entrée à Vancouver. Plus qu'une multiplication des instruments disponibles, ces gamelans ont été au centre de la formation de nouvelles communautés artistiques ne partageant pas les racines du Vancouver Community Gamelan. En 1996, l'ethnomusicologue et compositeur américain Michael Tenzer a été embauché comme professeur à University of British-Columbia. Spécialiste du *gong kebyar*, il a ouvert un cours pratique d'introduction à ce répertoire. À cette fin, il a fait venir de Bali un orchestre *semaran dana* qui permet aux musiciens d'interpréter plusieurs types de répertoires (*semar pegulingan*, *gong kebyar*, *gong gedé*, etc.). En 1999, le compositeur Jon Siddall a fondé Gamelan Si Pawit au Vancouver Community College, déménageant les instruments qu'il avait acquis en 1983 pour son groupe Evergreen Club Gamelan. Développant un groupe étudiant en

¹⁶⁸ Gamelan Alligator Joy y est demeuré en résidence au Western Front pendant plusieurs décennies, n'ayant été déplacé que très récemment au moment de l'écriture de ce mémoire.

grande partie autour de l'apprentissage de ses propres compositions ainsi que de nouvelles œuvres, il a au passage contribué à pourvoir la ville de Vancouver d'un gamelan *degung* ouest-javanais. Ainsi, au tournant du millénaire, la tripartition des gamelans présentée au premier chapitre s'est vue entièrement représentée dans la ville, qui comptait désormais des groupes actifs de gamelan javanais, balinais et sundanais. Nous verrons que même si ces ensembles ont œuvré à travers des réseaux séparés par des attaches institutionnelles et culturelles distinctes, leur coexistence est importante dans les développements subséquents de la communauté élargie du gamelan à Vancouver.

6.3. Entre tradition javanaise et balinaise

Au cœur de l'apprentissage du gamelan à Vancouver se trouve la tradition aristocratique javanaise, le genre musical de référence joué sur les instruments donnés à Simon Fraser University. L'idiome musical javanais se distingue de la musique balinaise à plusieurs égards. D'emblée, ses tempi sont généralement plus lents et leurs changements plus graduels. Si pratiquement toutes les traditions de gamelan reposent sur la notion de cyclicité, la musique javanaise souligne particulièrement cet aspect par ses formes plus répétitives. La mélodie nucléaire, appelée *balungan*, est l'élément de référence sur lequel repose chaque cycle mélodique structurant une œuvre (Perlmann 2004). Tous les instruments interprètent en quelque sorte cette mélodie de référence selon leurs critères idiomatiques respectifs. Cette interaction entre une multitude de variants mélodiques du *balungan* génère la texture hétérophonique du gamelan javanais.

De plus, les instruments plus complexes tels que les *bonangs*, les *gendèr*, le *rebab*, le *suling* et le *gambang* ornent cette mélodie selon des patrons mélodico rythmiques bien définis (*céngkok*). La maîtrise de ces instruments repose sur une bonne assimilation de ces éléments idiomatiques, qui peuvent ensuite être maniés au goût du musicien, tout comme les rythmes joués au *kendhang* pour diriger l'ensemble. Cette marge de manœuvre fait de la musique javanaise une tradition qui laisse davantage de place à l'improvisation que n'en laisse la musique balinaise,

dont les compositions sont prédéterminées. Paradoxalement, le développement du gamelan javanais des deux derniers siècles s'est accompagné de l'intégration d'une notation chiffrée appelée *kepatihan* (Becker 1980, p.11-25), laquelle n'a pas d'équivalent pratique à Bali¹⁶⁹. Cette notation n'indique pas en détail ce qui doit être exécuté, car elle ne fournit que la mélodie de base jouée par les *saron* ainsi que certains éléments structurels d'une œuvre¹⁷⁰. C'est ainsi que le répertoire javanais est en perpétuelle recomposition via l'interprétation qu'en font les musiciens qui le jouent (Becker 1980, p. 1-7).

Également, le répertoire javanais implique des textures vocales riches, de nombreuses pièces phares comprenant des sections vocales élaborées. Durant la première décennie d'activité du Vancouver Community Gamelan, le chant javanais a été un élément clé du savoir disséminé lors des ateliers intensifs. Des pièces vocales interprétées par un chœur d'étudiants étaient systématiquement incluses dans les programmes de concerts. Cette emphase sur la voix est une différence majeure avec l'expression du gamelan à Montréal et Toronto, où Giri Kedaton et Evergreen Club Contemporary Gamelan se sont adonnés à des pratiques et répertoires ayant rarement recours à la voix. L'influence du chant javanais pour le Vancouver Community Gamelan est cruciale dans direction artistique prise par l'ensemble pour la création de nouvelles œuvres. Sur les disques *New Nectar* (2004) *Hive* (2010) constitués entièrement de nouvelles œuvres, la majorité de celles-ci sont vocales.

Par ailleurs, si les instruments *kyai madu sari* sont héritiers de la tradition régionale associée au *kraton* de Yogyakarta, l'idiome musical enseigné durant les premières années du gamelan à Vancouver est moins bien circonscrit dans son régionalisme. Comme mentionné au second chapitre, les différences stylistiques qui définissent la musique des régions de Surakarta et Yogyakarta sont issues d'une rivalité entre deux sultans remontant au XVIII^e siècle (Sutton 1991, 19-68). Ces différences se manifestent d'une part dans la constitution même de l'orchestre. Dans le respect de l'instrumentation typique de Yogyakarta, *kyai madu sari* comporte un troisième *bonang* de registre grave, le *bonang panembung* qui est généralement absent à Surakarta. Stylistiquement, Yogyakarta se distingue par une frappe plus forte, alors que le jeu de Surakarta

¹⁶⁹ À Bali, la notation a été développée au cours du XX^e siècle afin de préserver la mémoire des œuvres, mais elle n'a presque jamais d'utilisé pratique au sein d'un gamelan.

¹⁷⁰ En ce sens, une partition de pièce javanaise s'apparente davantage à une *lead sheet* jazz qu'à une partition classique.

est parfois qualifié d'*alus* (raffiné)(Sutton 1991, p.20-21). Le répertoire, même s'il se recoupe largement, présente de nombreuses différences notamment quant aux terminologies employées pour référer aux éléments formels des pièces (Sutton 1991, p.29-31).

Il existe de nombreuses autres subtilités qui différencient ces deux styles régionaux, bien que ces différences tendent à se dissiper à mesure que le style de Surakarta devient hégémonique dans la région centrale de l'île (Sutton 1991, p. 66-68). De plus, ces distinctions régionales n'affectent pas forcément la diffusion du gamelan javanais hors de l'Indonésie¹⁷¹. Effectivement, l'embauche d'un professeur javanais repose davantage sur des questions de disponibilités et de ressources, sans égard particulier envers l'allégeance esthétique précise du musicien¹⁷². Pour quatre années consécutives, le musicien yogyanais K.R.T. Wasitodipuro a été pour la communauté de Vancouver la référence principale en matière de musique javanaise. S'il est tentant de croire que son passage ait pu cimenter une adhérence stylistique à cette région pour le Vancouver Community Gamelan, cette supposition doit être tempérée. Il est vrai que compte tenu de son activité à la radio nationale d'Indonésie ainsi que dans de nombreuses universités à travers le monde, son rôle dans la cristallisation et diffusion d'un style associé à la ville de Yogyakarta est non-négligeable. Toutefois, son activité à la cour s'est faite au sein du Paku Alaman¹⁷³, sultanat mineur de la région de Yogyakarta et rival historique du *kraton* principal de la ville. Or, les cours mineures ont historiquement cherché à distinguer leurs préférences esthétiques de leurs rivaux immédiats, signifiant pour la musique jouée au Paku Alaman de nombreux écarts face au style musical typiquement yogyanais (Sutton 1991, p. 19-22). Quoi qu'il en soit, l'influence de Wasitodipuro s'est diluée par la suite à mesure que d'autres artistes javanais sont venus enseigner en ville¹⁷⁴.

¹⁷¹ Nous croyons peu plausible que la transmission d'une esthétique régionale puisse reposer sur les épaules d'un seul musicien enseignant le gamelan outremer. Le style de gamelan transmis serait plutôt l'expression individuelle dudit musicien, par la suite réinterprété par des étudiants aux références limitées.

¹⁷² À l'Université de Montréal, les professeurs n'ont pas non plus été sélectionnés selon de tels critères, leur embauche relevant surtout des suggestions et arrangements faits par le rectorat du conservatoire balinaise (STSI Denpasar).

¹⁷³ Le musicien Sutrisno Hartana, actif depuis 1995 au sein du Vancouver Community Gamelan, a également été musicien à la cour Paku Alaman, attestant théoriquement d'une influence de ce sultanat à Vancouver. Toutefois, Hartana a été éduqué au conservatoire de Yogyakarta, lequel est porteur de nombreuses influences du style de Surakarta.

¹⁷⁴ Par ailleurs, il est peu concevable que de telles subtilités d'interprétation, rattachée l'un ou l'autre des palais de Yogyakarta ou de Surakarta, soient accessibles et assimilables par les étudiants de Vancouver à travers les

D'autre part, l'approfondissement des techniques de gamelan s'est fait au gré des classes de maîtres estivales, compte tenu de la présence irrégulière d'enseignants lors des premières années du gamelan à Simon Fraser University. Grâce à la présence d'I Nyoman Wenten, ces répétitions intensives étaient toujours accompagnées de pratiques de *gender wayang* balinaï¹⁷⁵. Cette tradition balinaise a donc été apprise en concomitance avec le grand orchestre javanais lors de ces ateliers. De plus, l'effectif plus réduit requis par le *gender wayang* facilite la logistique de son développement dans la ville, donnant la possibilité à un petit nombre de musiciens de se réunir et de pratiquer ce répertoire entre eux. Ensemble réduit de quatre métallophones, l'interaction entre les *gender* repose sur l'imbrication de mélodies. Chaque instrumentiste doit maîtriser une technique de jeu à deux maillets (*panggul*) qui lui permet de superposer une partie mélodico rythmique de basse en plus d'une ornementation dans le registre aigu. Cette ornementation effectuée par la main droite s'imbrique avec celle du joueur opposé, créant ainsi le *kotekan* résultant.

Ateliers de gamelan estivaux à Vancouver	
Année	Professeurs invités
1986	K.R.T. Wasitodipuro, Nanik Wenten, I Nyoman Wenten
1987	K.R.T. Wasitodipuro, Nanik Wenten, I Nyoman Wenten
1988	K.R.T. Wasitodipuro, Nanik Wenten, I Nyoman Wenten
1989	K.R.T. Wasitodipuro, Nanik Wenten, I Nyoman Wenten, Pauline Oliveros
1990	Hardja Susilo, I Nyoman Wenten
1991	Hardja Susilo, I Nyoman Wenten
1992	Hardja Susilo, I Nyoman Wenten
1993	N/A
1994	Widiyanto
1995	A.L. Suwardi, Sutrisno Hartana
1996	Widiyanto, Sutrisno Hartana
1997	Djoko Walujo, Sutrisno Hartana, Anis Wiji Astuti

Figure 12. Tableau chronologique des artistes invités à Vancouver pour les ateliers d'été.

programmes éphémères qu'ont été les ateliers d'été. Il semble plus plausible que l'expression du gamelan javanais par le Vancouver Community Gamelan soit le résultat d'un mélange d'influences cumulées par la venue de nombreux artistes en résidence au fil du temps.

¹⁷⁵ En plus du *gender wayang*, I Nyoman Wenten programmait parfois d'autres pièces de gamelan balinaï. Par exemple, le concert de 1990 incorporait la danse masquée « Tari Topeng Keras » accompagnée par un orchestre de gamelan rudimentaire imitant le grand orchestre *gong kebyar*.

Si Martin Bartlett avait une affection particulière pour le gamelan javanais, plusieurs membres fondateurs du Vancouver Community Gamelan ont d'abord été épris d'intérêt pour la musique balinaise. C'est la musique du *gender wayang* qu'ont étudié à Bali Kenneth Newby, Lorraine Thompson, Michael O'Neill et Ann Hepper dès les années 1980. L'entretien de cette tradition et la possession d'instruments par plusieurs musiciens à Vancouver ont donc offert une alternative à la communauté de gamelan, qui a pu se faire ambassadrice de la musique balinaise en marge des prestations de grand ensemble javanais. La pratique du *gender wayang* a également permis aux musiciens du Vancouver Community Gamelan de former un ensemble *batel*, soit une version augmentée du quatuor de *gender wayang*. Comprenant tambour (*kendang*), gong (*kempur*), cymbalettes (*ceng-ceng*) et percussion chargée de maintenir la pulsation (*kajar*), le *gender batel* accompagne le plus souvent des scènes de guerre lors de spectacles de marionnettes et ombres.

Cette pratique du *gender wayang* balinaise à Vancouver, en marge de la tradition javanaise mieux institutionnalisée à Simon Fraser University, démontre deux pendants du Vancouver Community Gamelan qui se sont développés dès ses débuts. Contrairement aux étudiants de l'Université de Montréal, qui ont rapidement eu accès à plusieurs répertoires d'une même région, les musiciens impliqués dans le Vancouver Community Gamelan ont été exposés à des formes musicales aux esthétiques et techniques encore plus distinctes. D'une part, le style aristocratique de gamelan javanais pratiqué dans la ville a été façonné par l'expression individuelle d'un grand nombre de musiciens javanais au fil du temps. D'autre part, la musique balinaise a été explorée à travers des formes musicales à effectif réduit au lieu de grands orchestres. Nous verrons qu'en plus de la coexistence tenace de ces deux traditions de gamelan dans la ville, cet héritage double a eu une incidence sur les choix de compositions faits dans maintes productions et nouvelles œuvres pour ou inspirées par le gamelan à Vancouver.

6.4. Une interaction entre tradition et création

Contrairement à la communauté de gamelan montréalaise, le Vancouver Community Gamelan est un groupe de musiciens qui a dû faire preuve d'une certaine indépendance institutionnelle pour se maintenir actif lors de ses premières années d'existences. Comme nous l'avons vu,

l'enseignement du gamelan par des maîtres indonésiens s'est fait de façon parcimonieuse avant l'ouverture d'un cours officiel en 1989. Ce développement relativement autonome, entre les ateliers annuels d'été, s'est fait sous la tutelle de Martin Bartlett dont l'attitude encourageait la création et l'exploration. Les expérimentations précoces avec le gamelan au sein d'œuvres contemporaines et expérimentales sont caractéristiques de Vancouver, l'interprétation de répertoire traditionnel s'étant faite en concomitance avec une foulée de projets audacieux. Cette approche superposant l'exploration libre à un certain devoir envers la tradition témoigne d'un équilibre singulier entre l'usage conventionnel et non conventionnel des instruments de gamelan¹⁷⁶.

Au cours des sept années pendant lesquelles Martin Bartlett a pris en charge les activités du gamelan javanais à Vancouver, ses étudiants ont pu participer à plusieurs projets de création en plus de leurs fréquents concerts de musique traditionnelle javanaise. Les projets avec Linda Rabin en 1988 et l'adaptation de la pièce de théâtre *The Tempest* de Shakespeare en sont les premiers exemples majeurs, ce dernier projet ayant produit une dizaine de représentations à travers la ville de Vancouver en mars 1989. La même année, le programme d'ateliers estival offert par Simon Fraser University s'est aventuré dans l'intersection de ses ateliers de musique électronique et de gamelan, invitant comme artiste invitée la compositrice américaine Pauline Oliveros. Sous sa direction, les étudiants ont été amenés à interpréter son œuvre *Lion's Eye* (1985) sur *kyai madu sari*. Cette expérience a été l'inauguration des ateliers « Dance and Music of Two Worlds » juxtaposant gamelan et musique électronique et qui se sont poursuivis jusqu'à la mort de Martin Bartlett en 1993. Dans ces ateliers, les deux traditions musicales ont coexisté sans toutefois générer de réel hybride. Pour l'activité créatrice liée à la communauté émergente de gamelan, leur influence a cependant été notoire. Le 18 avril 1993, sous le nom de Kyai Madu Sari, le gamelan de Vancouver a interprété *Lines From Chuang-Tzu* la seule œuvre pour gamelan signée par Martin Bartlett. À ce programme s'est ajoutée une seconde création pour gamelan et taiko, *Heavy Rain* composée par Christopher Miller et l'ensemble Uzume Taiko.

Si les œuvres contemporaines interprétées par le gamelan Madu Sari durant cette période ont majoritairement été des processus créatifs de haut en bas, initiés par les professeurs ou artistes

¹⁷⁶ À Montréal, l'exploration musicale avec les instruments de gamelan par les étudiants s'est faite avec plus de parcimonie et a mis plus d'années à se déployer. À Toronto, Evergreen Club s'est essentiellement concentré sur
156

invités, cela n'a pas empêché les musiciens faisant partie de l'ensemble d'expérimenter avec le gamelan à travers leurs propres projets satellites. À l'époque, Kenneth Newby, Lorraine Thompson, Michael O'Neill, Trish Halsey et Andreas Kahre avaient formé Cymbali, un collectif de compositeurs et de chorégraphes produisant des œuvres pour *gender wayang* balinaï (Newby 2003). D'autres productions interdisciplinaires impliquant le même réseau d'artistes ont lié gamelan, danse, musique électronique et projections visuelles, telles que *A Sound is Heard in the World* (1991)¹⁷⁷ et *Ecology of Souls* (1992)¹⁷⁸ (Newby 2003). Après 1993, les compositions pour gamelan par les membres de Gamelan Madu Sari se sont multipliées avec notamment des œuvres de Mark Parlett, Sam Salmon, Andreas Kahre et Michael O'Neill¹⁷⁹. Plus tard, cette effervescence de composition s'est cristallisée avec la sortie des disques *New Nectar* (2004) et *Hive* (2010) comprenant exclusivement des œuvres originales des membres de Gamelan Madu Sari.

Une autre pierre angulaire de la création pour gamelan à Vancouver demeure les résidences d'artistes indonésiens, dont les ateliers se sont souvent accompagnés de recherche création résultant en nouvelles œuvres. En 1991, la tournée New Music Indonesia organisée par Jody Diamond et Larry Polansky s'est arrêtée par Vancouver. Ce concert présentait la musique de nombreux compositeurs avant-gardistes indonésiens. Parmi eux, le javanais A.L. Suwardi est resté plusieurs mois à Vancouver afin de diriger Madu Sari et de créer la pièce *Proses Dua*. Pour l'édition 1995 de l'atelier annuel de gamelan, désormais hébergé par le Western Front, Suwardi a été réinvité comme artiste résident afin d'enseigner tant du répertoire traditionnel que contemporain. Notons également qu'à partir de cette même année, la présence du javanais Sutrisno Hartana au sein de Gamelan Madu Sari l'a amené à chapeauter plusieurs projets de créations interdisciplinaires. En 2004, le compositeur expérimental d'origine balinaise I Wayan Sadra a été artiste résident au Western Front, composant trois œuvres sollicitant un contingent de musiciens de gamelan de Vancouver.

l'interprétation d'un nouveau répertoire contemporain.

¹⁷⁷ Cette œuvre est une production de musique et danse contemporaine. Pour plus de détails sur l'événement, voir <https://front.bc.ca/events/a-sound-is-heard-in-the-world/>.

¹⁷⁸ Pour plus de détails sur l'œuvre, voir <https://front.bc.ca/events/ecology-of-souls-cd-release-concert/>.

¹⁷⁹ Des œuvres de ces compositeurs ont été interprétées dans le cadre de deux concerts du Gamelan Madu Sari présentés au Western Front les 15 et 16 avril 1994 sous la direction de Joko Purwanto.

Résidences d'enseignement et de création		
Année	Artistes en résidence	Activité notable
1989	Alec Roth	Création de "The Tempest"
1990	Blacius Subono	Wayang Kulit "The Death of Kumbakarna"
1992	A.L. Suwardi; Rusdiyantoro	Création de "Proses Dua"; Enseignement à SFU
1994	Joko Purwanto	Enseignement à SFU
1994	I Wayan Sadra, I Dewa Ketut Alit, Sutrisno Hartana	Concert de nouvelles œuvres
2002	Heri Dono, Sutrisno Hartana	Création de "Interrogation puppets"
2006	Heri Dono, Sutrisno Hartana	Création de "Goro-Goro"
2007-2008	Eko Purnowo, Gamelan Wargo Laras	Création de "Semar in Lila Maya"
2011	Mathew Isaac Cohen, Sutrisno Hartana	Création de "Anoman Duta"

Figure 13. Tableau chronologique (non-exhaustif) de résidences diverses à Vancouver. Les ateliers d'été n'y sont pas inclus.

En somme, les années formatrices de Gamelan Madu Sari ont été marquées par une grande quantité de concerts de musique javanaise traditionnelle entrecoupés de projets de création divers, parfois sous l'initiative des étudiants eux-mêmes. Avec l'émancipation de cette communauté d'artistes, il semble que la proportion de projets contemporains en soit venue à supplanter en fréquence les représentations de musique traditionnelle javanaise¹⁸⁰. À Simon Fraser University, l'apprentissage du répertoire javanais s'est poursuivi au sein des cours de gamelan offerts aux étudiants¹⁸¹. C'est en ce sens que la musique javanaise traditionnelle continue d'être jouée sur les instruments *kyai madu sari*, alors que le Vancouver Community Gamelan a développé une prédilection nette pour la création d'œuvres originales. Le dernier concert de la Vancouver Gamelan Community a été présenté en 2018 sous sa forme réduite Gamelan Alligator Joy, interprétant un programme complet de nouvelles œuvres¹⁸². De plus, les projets actuels de membres fondateurs du Vancouver Community Gamelan, tels que les ensembles Turtle Bliss et

¹⁸⁰ Selon Mark Parlett, le Vancouver Community Gamelan insère occasionnellement une ou deux pièces traditionnelles dans ses concerts pour rendre hommage à la tradition. Autrement ses concerts récents sont centrés autour de nouvelles œuvres. Information tirée d'un entretien avec Mark Parlett, le 19 février 2001.

¹⁸¹ Sutrisno Hartana, qui est le professeur de gamelan attitré depuis 1998, compose fréquemment des œuvres pour ses groupes étudiants en plus d'enseigner le répertoire traditionnel. Information tirée d'un entretien entre Hartana et l'auteur, le 15 octobre 2020.

¹⁸² Par œuvres nouvelles, nous entendons également des œuvres non traditionnelles telles que « Concerto for Piano with Javanese Gamelan » (1986-87) de Lou Harrison. Ce concert, donné le 26 avril 2018, constituait la première moitié de l'événement *Gamelan at the Roundhouse* qui mettait à l'honneur plusieurs gamelan de la ville de Vancouver.

Beledrone dirigés par Michael O’Neill, se consacrent presque exclusivement aux nouvelles créations.

6.5. Le gamelan comme médium interdisciplinaire

À Vancouver, le gamelan a eu jusqu’à présent une relation très étroite avec d’autres formes artistiques. D’une part, la ville de Vancouver a été hôte de nombreux événements mettant en valeur des formes dramatiques tel le théâtre d’ombres javanais, rarement diffusé dans les autres villes canadiennes. D’autre part, la tendance forte pour les membres du Vancouver Community Gamelan est l’élaboration d’œuvres originales. Au-delà de pièces instrumentales et vocales, de nombreuses productions du collectif ont mis à l’honneur les arts visuels, le théâtre, la chorégraphie et les arts numériques. Cette interdisciplinarité est caractéristique de l’ensemble, qui entretient une relation aux autres arts beaucoup plus étroite que ses homologues montréalais et torontois. L’historique des spectacles présentés par cet ensemble est saturé de représentations mariant gamelan et autres disciplines artistiques. Parmi elles, nous ne ferons état que des plus saillantes.

D’une part, la pratique musicale de certains des membres fondateurs de Vancouver Community Gamelan est orientée vers les musiques numériques, électroacoustiques et computationnelles. Pour Martin Bartlett, cet héritage s’est traduit par un rapprochement des musiques numériques avec le gamelan au cours des éditions 1989 à 1992 des ateliers annuels. L’inauguration de cet événement hybride a d’ailleurs culminé en l’interprétation d’une œuvre de la compositrice pionnière en musique électronique Pauline Oliveros. Par ailleurs, de nombreux projets associés à Kenneth Newby ont incorporé un aspect numérique. Investi dans les technologies informatiques, Newby s’inspirait notamment des algorithmes dans sa démarche de composition¹⁸³. Pour son ensemble de *gender wayang* Cymbali, actif à la fin des années 1980, Newby a imaginé et construit trois instruments constitués de plaques de plexiglas agissant comme contrôleurs MIDI.

¹⁸³ À ce sujet, Kenneth Newby dresse un parallèle entre les algorithmes informatiques et les patrons d’improvisation *céngkok*, qu’il considère comme algorithmes dans l’interprétation du gamelan javanais. Cette information est paraphrasée d’un entretien entre Newby et l’auteur, le 5 février 2021.

Également, la musique interactive générée par ordinateur était un élément clé des productions *A Sound is Heard in the World* (1991) et *Ecology of Souls* (1992) déjà mentionnées.

Par ailleurs, les productions de *wayang kulit* présentées à Vancouver sont un élément remarquable de l'histoire des arts indonésiens dans cette ville. Sutrisno Hartana en a déjà fait l'analyse de plusieurs, telles que les prestations dirigées par le *dhalang* javanais Blacius Subono lors de l'Expo 86 (Hartana 2017, p.206-205). Les membres du Vancouver Community Gamelan ont également pu y mettre la main en fournissant l'accompagnement musical à ce même *dhalang* lors de sa venue en 1990¹⁸⁴. Deux grandes productions interculturelles ont ensuite eu lieu en 2002 et 2006 à la suite de l'invitation de l'artiste contemporain javanais Heri Dono. L'élaboration de ces œuvres interdisciplinaires s'est faite sur place, en prenant compte des ressources qui étaient à la disposition de Dono (Hartana 2017, p.222-231). Combinant projections, arts visuels, danse et technologies numériques¹⁸⁵, ces spectacles de *wayang kulit* sont donc le résultat d'une démarche de recherche-crédation nourrie par le contexte vancouverois. Notons également la contribution substantielle du *dhalang* javanais Sutrisno Hartana, qui s'implique au sein du Vancouver Community Gamelan depuis 1995. Il a d'ailleurs exercé un rôle important dans la conception des spectacles collaboratifs avec Heri Dono (Hartana 2017, p.222-231).

De toutes les productions interdisciplinaires du cru du Vancouver Community Gamelan, la plus emblématique du collectif est *Semar's Journey* (2006-2007), plus tard rebaptisée *Semar in Lila Maya*. La conception de ce spectacle ambitieux s'est déroulée sur plus de deux ans et est issue d'une collaboration entre le Gamelan Madu Sari à Vancouver et le groupe Wargo Laras de Yogyakarta à Java¹⁸⁶. *Semar in Lila Maya* est un spectacle théâtral se voulant version contemporaine d'un *wayang kulit* javanais traditionnel. L'histoire est celle du clown divin Semar, figure classique du théâtre d'ombres indonésien, qui descend sur une planète Terre meurtrie par la modernité et doit interagir avec cet environnement inconnu. L'aspect théâtral combinait la production d'ombres sur écran à la vidéodiffusion d'effets visuels générés par ordinateur. Les

¹⁸⁴ Au terme de huit semaines de résidence artistique autour du *wayang kulit*, l'ensemble a interprété un épisode du Ramayana intitulé *The Death of Kumbakarna*.

¹⁸⁵ Kenneth Newby appelle cette interaction du numérique avec le théâtre d'ombres *wayang listrik* (*wayang électrique*), un concept davantage théorisé et documenté par Aleksandra Dulic (Dulic 2006, p. 143-165).

¹⁸⁶ Cependant, ce sont les efforts de l'artiste canado-indonésien Sutrisno Hartana qui ont fait carburer cette production, en raison de sa proactivité quant à la création, la direction artistique, l'organisation et la recherche de financement.

marionnettistes Ki Seno Nugroho, Eko et Sutrisno Hartana étaient ainsi accompagnés par Kenneth Newby et Aleksandra Dulic maniant les éléments technologiques et la projection. La musique accompagnant la trame narrative a été composée et interprétée par les membres du Gamelan Madu Sari, joints par des musiciens érudits de Wargo Laras.



Figure 14. Prestation de l'œuvre *Semar in Lila Maya*. Photographie gracieuseté de Mark Parlett et Vancouver Community Gamelan.

Semar in Lila Maya est un excellent exemple d'œuvre à grande dépendance contextuelle, puisque celle-ci s'est développée graduellement. D'abord, le projet a été développé à Vancouver, sans la participation de Wargo Laras. Au printemps 2007, l'artiste javanais Eko Purnomo s'est rendu au Canada pour développer l'œuvre avec Sutrisno Hartana et les autres membres de Gamelan Madu Sari. L'état du projet a alors été présenté au public lors de deux concerts, les 31 mai et 1^{er} juin. En juillet 2007, le groupe s'est rendu à Java pour une semaine de répétitions avec le *dhalang* Seno Nugroho et les musiciens de Wargo Laras. Lors de ce séjour, les artistes ont donné plusieurs représentations à travers Java, les premiers spectacles n'étant que musicaux. L'élément théâtral étant toujours en développement, les marionnettes et projections visuelles ont finalement été

incorporées lors des dernières représentations en Indonésie. En 2008, les artistes javanais sont à leur tour venus à Vancouver pour continuer à développer l'œuvre par l'entremise d'une série d'ateliers au Western Front. La version définitive de l'œuvre a été présentée à travers le Canada en juillet 2008¹⁸⁷. Célébrant 20 ans de gamelan à Vancouver, *Semar in Lila Maya* est en quelque sorte la culmination de l'interaction entre le gamelan, les arts dramatiques et les arts numériques qui se sont côtoyés pendant toutes ces années dans la ville.

En somme, la production d'un spectacle tel que *Semar in Lila Maya* s'inscrit dans un contexte culturel dont les ressources favorisent l'interdisciplinarité, notamment un rapport privilégié avec le *wayang kulit* indonésien et les technologies numériques. Cette prédisposition s'explique d'une part par l'exposition continue au *wayang kulit* dont les musiciens du Vancouver Community Gamelan ont bénéficié dès l'Expo 86, un accès qui est rapidement devenu participatif avec les années¹⁸⁸. Ce contact précoce avec le théâtre javanais a été pour Mark Parlett, membre fondateur et toujours actif auprès du Vancouver Community Gamelan, l'élément déclencheur de son développement en tant que *dhalang*¹⁸⁹. D'autre part, l'intérêt marqué de ces musiciens pour la composition est teinté d'une prédilection pour les arts numériques par certains d'entre eux. L'impact du Western Front comme lieu de création est également non négligeable dans ce goût pour l'interdisciplinarité, comme nous le verrons dans la section suivante.

¹⁸⁷ Une description détaillée du processus créatif est incluse dans la thèse de doctorat de Sutrisno Hartana. Voir Hartana 2017, p.232-237.

¹⁸⁸ À Vancouver, la danse a été présente dans une moindre mesure en comparaison à la ville de Montréal. Bien que les ateliers d'été de Simon Fraser University aient systématiquement offert des cours de danse javanaise et balinaise, les quelques personnes ayant approfondi cet art, telle Lorraine Thomson, l'ont fait par intérêt personnel. La dissémination de ce savoir n'a pas engendré une présence soutenue de la danse dans les concerts de gamelan javanais. Il en est de même pour la danse balinaise au sein de Gamelan Gita Asmara. C'est surtout la présence de Ni Putu Widiantini comme artiste en résidence qui a assuré la danse balinaise aux concerts de l'ensemble. Cet art s'est perdu après son départ en 2013. En revanche, l'expérimentation entre gamelan et danse contemporaine a été assez présente durant la première décennie du Vancouver Community Gamelan, alors que cette avenue n'a à peu près pas été explorée à Montréal. Information paraphrasée d'un entretien entre Justin Devries et l'auteur, le 20 janvier 2021.

¹⁸⁹ Lors de l'Expo 86, Mark Parlett donnait quotidiennement des spectacles avec le Vancouver Moving Theatre. C'est grâce à la proximité de la troupe avec le Pavillon indonésien qu'il a fait la rencontre du *wayang kulit* et des artistes résidents. Plus tard, Parlett a étudié cet art auprès du *dhalang* balinais I Made Sija. Au fil du temps, il a incorporé cet art à sa pratique artistique, parfois sollicité comme marionnettiste pour divers projets interculturels et contemporains. Récemment, il a fait office de *dhalang* pour la production *Show on Earth : Wallace Line* (2020) de l'ensemble Turtle Bliss dirigé par Michael O'Neill.

6.6. Le pont institutionnel

Si les instruments *kyai madu sari* ont été légués à Simon Fraser University, institution mère de Martin Bartlett, force est de constater que les attaches du Vancouver Community Gamelan avec cette institution sont moins fortes que celles de Giri Kedaton avec l'Université de Montréal. Rappelons d'une part que les cours réguliers de gamelan n'ont été offerts à Simon Fraser University qu'à partir de 1989, alors qu'un groupe communautaire solide s'était déjà formé autour du gamelan javanais entreposé à l'université. Le lien entre les musiciens du Vancouver Community Gamelan et Simon Fraser University ont surtout été centrés autour des ateliers d'été organisés sous les auspices de l'institution. De plus, la pratique du *gender wayang* au sein de ces musiciens a été une affaire déliée de l'université, les instruments étant la propriété privée de certains membres de l'ensemble. Avec l'acquisition du Gamelan Alligator Joy par Martin Bartlett en 1991, le Vancouver Community Gamelan est devenu davantage indépendant dans ses activités musicales. Avec la fin des ateliers estivaux, la porosité entre les cours de gamelan donnés à Simon Fraser University et le Vancouver Gamelan Community s'est affaiblie, avec peu d'étudiants se joignant à l'ensemble communautaire¹⁹⁰.

En marge de cette attache officielle se trouve un lien beaucoup plus crucial entre le Vancouver Community Gamelan et le centre interdisciplinaire Western Front. Fondé en 1973 par huit artistes, dont Martin Bartlett, l'endroit avait déjà accueilli plusieurs spectacles en lien avec le gamelan. D'une part, les spectacles multimédias de Canada Shadows s'inspiraient librement du théâtre d'ombres d'Asie. Le Western Front a également accueilli en mars 1978 le Berkeley Gamelan, ensemble de San Francisco jouant des œuvres contemporaines. Martin Bartlett y a aussi présenté en 1982 un concert d'œuvres pour ordinateurs, synthétiseurs et *angklung* de bambou, en compagnie des musiciens Dan Scheidt et Doug Collinge. Ce bastion indépendant d'art expérimental, que les intérêts combinés de ses fondateurs rendaient favorable au gamelan, était donc un refuge idéal pour les activités du Vancouver Community Gamelan. La prépondérance d'événements à tendance numérique, interdisciplinaire ou multimédia a également favorisé un développement en ce sens chez la communauté de gamelan.

DB Boyko, membre fondatrice du Vancouver Community Gamelan, a été directrice artistique du Western Front pendant 24 ans, renforçant le lien entre le centre et la culture du gamelan déjà entretenu par Martin Bartlett. Depuis 1990, l'endroit a été un lieu privilégié pour les concerts de Gamelan Madu Sari, en plus d'éventuellement héberger les instruments Alligator Joy pendant plusieurs décennies. C'est également au Western Front qu'ont eu lieu certaines éditions des ateliers de gamelan estivaux, notamment en 1994 et 1996 avec Widiyanto ainsi qu'en 1995 avec A.L. Suwardi¹⁹¹. Depuis, le centre artistique a accueilli d'autres résidences de compositeurs javanais et balinais, tels qu'I Wayan Sadra en 2004 et Eko Purnomo en 2007. La grande place accordée aux événements de gamelan dans la programmation du Western Front en ont fait un réel bercaïl pour les activités du Vancouver Community Gamelan tout en participant à son émancipation comme ensemble créateur de nouvelles œuvres. Aujourd'hui le Western Front demeure un acteur important de la diffusion du gamelan sur la scène culturelle de Vancouver, comme en témoignent le concert *Innovation from Bali : A World Premiere* (2019)¹⁹² et la réalisation de l'album collaboratif *Mepalu Sari* (2021)¹⁹³.

Par ailleurs, le Consulat général de l'Indonésie à Vancouver a joué un rôle important, bien que périphérique dans le financement et la réalisation de nombreux projets impliquant le Vancouver Community Gamelan. D'emblée, le prêt d'instruments javanais à Simon Fraser University par le consulat avait permis l'organisation de la première édition des ateliers annuels de gamelan, en concomitance avec l'Expo 86. Depuis l'embauche de Sutrisno Hartana au département culturel de 1995 à 1997, le Consulat a régularisé la tenue d'ateliers communautaires de gamelan auprès de la diaspora indonésienne et de la communauté municipale (Hartana 2017, p. 33). De plus, le consulat de Vancouver a activement commandité des concerts de gamelan. Le défunt festival Gamelan Extravaganza était une initiative consulaire, rassemblant plusieurs gamelans de la ville

¹⁹⁰ Cette affirmation est également vraie pour l'Atelier de gamelan et Giri Kedaton à Montréal, quoique le recrutement auprès de l'Atelier de gamelan pour Giri Kedaton se soit historiquement fait dans une plus grande mesure que chez son homologue à Vancouver.

¹⁹¹ Même lorsqu'officiellement offerts par Simon Fraser University, certaines éditions antérieures des Summer Intensives ont tout de même bénéficié de l'espace du Western Front pour y tenir répétition et concerts.

¹⁹² Ce concert présentait des œuvres des compositeurs invités I Dewa Ketut Alit et I Putu Gede Sukaryana, en collaboration avec University of British Columbia. Voir <https://front.bc.ca/events/innovation-from-bali-a-world-premiere/>

¹⁹³ Cet album collaboratif regroupe des œuvres d'étudiants du secondaire tant à Bali qu'à Vancouver, un projet co-réalisé par Insitu Recordings. Voir <https://front.bc.ca/events/mepalu-sari/>

au nom de la promotion de la culture indonésienne. Cette institution a également donné son appui aux festivals Gong! subséquents, en plus d'être commanditaire du projet *Semar in Lila Maya* (2007-2008).

Il convient également de mentionner que par son interaction avec les diverses institutions offrant une formation en gamelan, Sutrisno Hartana agit comme un pont entre ces différents réseaux. Sa position unique en tant qu'artiste virtuose javanais, ex-employé du consulat à Vancouver, professeur à Simon Fraser University ainsi que diplômé de University of British Columbia et University of Victoria lui permet d'être à la tête de nombreux projets créatifs à l'intersection de ces institutions. Membre du gamelan balinais Gita Asmara lors de ses études à University of British Columbia, ses attaches consulaires lui ont également permis d'emprunter un gamelan javanais pour enseigner cet art aux étudiants de l'université¹⁹⁴. C'est également un prêt du consulat qui a permis à Sutrisno Hartana de fonder un ensemble de gamelan communautaire à l'Université de Victoria lors de ses études doctorales sur l'île de Vancouver. Sa polyvalence a ainsi activement participé au rapprochement entre les communautés de gamelan, qui à leur tour bénéficient mutuellement des artistes invités à Vancouver¹⁹⁵.

6.7. Un paysage riche pour la culture indonésienne

À la lumière des aspects considérés jusqu'à présent dans ce chapitre, nous pouvons établir que les arts indonésiens, sous formes traditionnelles ou non, ont été bien représentés à Vancouver depuis les années 1980. Les événements entourant l'Expo 86 ont été bénéfiques à plusieurs égards pour les artistes désireux d'apprendre le gamelan, menant à des ateliers et spectacles en parallèle à la foire internationale. Depuis, les cours de gamelan institutionnalisés se sont multipliés, ainsi que leurs pendants communautaires. Les étudiants fréquentant University of British Columbia ou Simon Fraser University peuvent se faire la main au gamelan, puis joindre Gita Asmara ou

¹⁹⁴ Notons que cette initiative n'a pas culminé en l'ouverture d'un programme de gamelan javanais à cette institution, qui reste surtout associée au programme de gamelan balinais fondé par Michael Tenzer.

¹⁹⁵ Par exemple, la résidence d'I Wayan Sadra en 2004 à laquelle I Dewa Ketut Alit a participé. Ce dernier était un artiste résident de l'ensemble Gita Asmara à University of British Columbia, alors que la majorité des musiciens impliqués avec Sadra étaient plutôt associés au Vancouver Community Gamelan. Voir <https://front.bc.ca/events/composer-in-residence-i-wayan-sadra-from-indonesia/>

Vancouver Community Gamelan s'ils souhaitent poursuivre cet intérêt. D'autre part, les étudiants du Vancouver Community College explorent un répertoire contemporain sur le seul gamelan *degung* de la région depuis 1999 à l'occasion d'un cours de studio enseigné par Jon Siddall. En 2009, Sutrisno Hartana a pu fonder Busy Island Gamelan, le premier gamelan de l'île de Vancouver dans la ville de Victoria. L'enthousiasme du Consulat général de l'Indonésie pour ces ambassadeurs locaux de la culture indonésienne a en retour engendré de nombreuses possibilités de concerts chez ces ensembles, certains les réunissant tous sous un même toit. Le grand nombre d'artistes invités venus d'Indonésie venus à Vancouver annuellement pour diriger un groupe de gamelan est également symptôme de la vitalité de ce réseau culturel. Vancouver est sans conteste la ville canadienne où le plus d'artistes résidents ont séjourné pour une activité liée au gamelan.

Cela dit, les retombées de cette présence multiple du gamelan dans la ville dépassent l'insertion de cette musique dans l'enseignement supérieur de la musique. Le modèle communautaire propre au gamelan indonésien, qui a permis aux gamelans de Simon Fraser University et University of British Columbia de s'émanciper en groupes relativement autonomes, a donné la possibilité à ces traditions d'exister au-delà des universités. De cette manière, le gamelan représente à Vancouver un réseau culturel riche dans lequel il est possible de se développer et s'affirmer en tant qu'artiste. Plusieurs artistes de Vancouver ayant mis la main au gamelan s'en sont par la suite inspirés pour la conception de projets uniques et aux influences indonésiennes notoires. Nous avons déjà discuté de la carrière de Michael O'Neill comme compositeur, qui a fondé ses propres ensembles. Il existe également une jeune génération de musiciens qui ont suivi une trajectoire similaire, créant des projets affranchis des gamelans mieux établis, mais qui ne leur sont pas moins redevables.

Construit à partir de morceaux de ferraille divers en 2012, Gamelan Bike-Bike est un ensemble conçu et dirigé par George Rahi. Cet orchestre inventé tire pleinement son inspiration du gamelan balinais, son fondateur et ses musiciens ayant presque tous fait partie de Gamelan Gita Asmara dirigé par Michael Tenzer. L'instrumentation de l'ensemble est un calque du gamelan balinais, avec des métallophones faits de cadres de bicyclette recyclés et *reyong* faits de bombonnes de métal sciées. Ces instruments sont complétés par des gongs et *kendhang* balinais, faisant de l'ensemble un gamelan fonctionnel. Leurs premières compositions, réutilisant de nombreux éléments balinais tels les *kotekan*, ont été endisquées en 2017 par le collectif Insitu Recordings.

Cette inauguration de Gamelan Bike-Bike au grand public a rapidement été suivie d'une résidence artistique d'I Putu Gede Sukaryana qui a composé de nombreuses œuvres pour le groupe. Cette collaboration, s'étant étendue de 2017 à 2019, souligne une fois de plus l'affiliation de Gamelan Bike-Bike à Gamelan Gita Asmara puisque c'est à l'occasion d'une résidence d'enseignement à University of British Columbia qu'I Putu Gede Sukaryana a pu séjourner pendant plus de deux ans à Vancouver.

D'autre part, le groupe de rock expérimental *we just stole a car* est héritier de l'enseignement de Jon Siddall au Vancouver Community College. À la tête du groupe, le guitariste John Mutter tire une influence de la musique sundanaise telle qu'il l'a apprise avec le Gamelan Si Pawit dirigé par l'ancien directeur artistique d'Evergreen Club. Truffé de références au gamelan, notamment en ce qui a trait à l'utilisation de modes pentatoniques, cet ensemble camoufle cet héritage à travers des enregistrements éclectiques aux accents jazz d'avant-garde. En juin 2015, le groupe a collaboré avec Jon Siddall pour une performance unique mélangeant gamelan *degung* au rock expérimental. Les musiciens passaient ainsi d'une formation à l'autre, référençant le gamelan avec leurs guitares et référençant le rock sur le gamelan *Si Pawit*. Avec une touche satirique détournant les esthétiques conventionnelles du jazz et du classique contemporain, cet événement représente au passage un hommage flagrant aux influences du gamelan s'étant faufilées dans la musique de *we just stole a car*¹⁹⁶.

Ces développements ne sont pas sans faire écho aux projets périphériques organisés dans les années 1990 par les membres du Vancouver Community Gamelan, tels que les productions multimédias de Kenneth Newby. Quoi qu'il en soit, l'intégration de la pratique du gamelan en dehors des ensembles principaux de la ville démontre que ces nouvelles initiatives s'inscrivent dans des lignées musicales issues de plusieurs décennies de gamelan à Vancouver. Gamelan Bike-Bike et *we just stole a car* représentent deux approches distinctes de réappropriation du gamelan dans la création musicale locale, se déliant des connotations strictes du gamelan tout en conservant une trace évidente de cet héritage. De surcroît, ces projets élargissent davantage le panorama déjà riche du gamelan dans la ville de Vancouver.

¹⁹⁶ Voir <https://front.bc.ca/events/the-new-bronze-age-series/>.

6.8. Étude de cas : *Beledrone* de Michael O’Neill

Pour faire état des projets actuels du Vancouver Community Gamelan, la section présente sera dédiée à une œuvre éclectique qui représente bien la tendance vancouveroise à faire des mélanges inusités avec le gamelan. *Beledrone* est une œuvre en plusieurs mouvements, composée par Michael O’Neill pour son ensemble du même nom¹⁹⁷. L’ensemble *Beledrone* est né officiellement en 2011 de la collaboration entre Michael O’Neill et I Wayan Sudirana, musicien balinais alors en résidence et aux études à University of British Columbia. Le format de cet ensemble est un compromis entre un groupe professionnel et un gamelan communautaire¹⁹⁸. Il combine deux cornemuses avec plusieurs instruments de gamelan respectant une instrumentation de type *beleganjur*. Le gamelan *beleganjur* est une musique de procession, qui se démarque par son absence de métalophone et la présence de grandes cymbales percutées entre elles (*ceng-ceng*). Les *reyongs* réalisent des mélodies imbriquées (*kotekan*) avec leurs parties complémentaires. Les *ceng-ceng* produisent également des rythmes en *kotekan* qui ornent les cycles de gongs structurant la musique. *Beledrone* est constitué d’un effectif réduit par rapport au modèle *beleganjur* traditionnel. À cette formation s’ajoutent les deux cornemuses dont les bourdons et rythmes plus lents superposent aux rythmes subdivisés du gamelan des notes tenues beaucoup plus longuement.

Ce choix d’hybridation est justifié par les similitudes perçues par Michael O’Neill entre ces deux traditions musicales processionnelles¹⁹⁹. La force déployée par les musiciens et le volume sonore qui en résulte leur est commune, tout comme la portabilité de leur formation respective. De plus, ces ensembles ambulants accompagnent fréquemment des rites funéraires en plus de s’être aujourd’hui développés comme art de compétition. Michael O’Neill souhaite du même coup réconcilier son expérience à la cornemuse, ses racines écossaises et sa passion pour le gamelan. En ce sens, *Beledrone* agit comme un pont culturel entre des musiques distantes, mais qui se

¹⁹⁷ Pour voir et entendre les parties 1 à 3 de l’œuvre, voir <https://www.youtube.com/watch?v=Rb8g6hX1sLc>; Pour entendre les sept parties, voir <https://soundcloud.com/michael-oneill-20/sets/beledrone-parts-i-to-vii>. La partition est inédite et a été obtenue auprès du compositeur.

¹⁹⁸ En raison de l’hybridité de l’ensemble, Michael O’Neill doit faire le pont entre des instrumentistes professionnels qui se préparent séparément et des musiciens habitués au gamelan, effort nécessairement collectif. Cette information est tirée d’un entretien avec Michael O’Neill conduit par Sarah Lecompte-Bergeron le 10 mars 2020.

¹⁹⁹ Information paraphrasée d’un entretien entre Michael O’Neill et l’auteur, le 11 février 2021.

recoupe par des fonctions socioculturelles et de propriétés musicales parfois analogues. Il voit aussi en ces deux traditions un potentiel pour l'écriture musicale minimaliste²⁰⁰. Cela dit, cette fondation ancrée dans les idiomes musicaux balinais et écossais est de plus en plus détournée par le compositeur, qui n'a cessé de faire intervenir d'autres types d'instruments au sein de l'ensemble depuis sa formation. L'aspect ambulant de *Beledrone* est exploité lorsque les musiciens se produisent à l'extérieur, tel qu'au festival Heart of the City en 2012. L'ensemble s'est alors déplacé dans la ville à la manière d'un orchestre processionnel balinais.

Musicalement, les sept compositions incluses dans l'œuvre *Beledrone* s'ancrent dans les techniques de jeu propre au gamelan balinais. La cyclicité musicale produite par les grands gongs est ornementée de *kotekan*, patrons mélodico rythmiques s'imbriquant par l'interaction entre les musiciens. Une série de quatre *pencon* javanais, petits gongs normalement disposés en carillon *bonang*, sont utilisés comme *reyong* balinais et produisent l'essentiel du contenu mélodique fourni par le gamelan. Les grandes cymbales *ceng-ceng* créent de fortes impulsions rythmiques qui se combinent également en *kotekan*. Avec peu d'instruments mélodiques au sein d'un gamelan *beleganjur*, son idiome musical repose davantage sur les jeux rythmiques, enchaînant ponctuation syncopée, hoquets et arrêts soudains. De façon générale, ce sont les deux cornemuses qui guident l'ensemble par leurs élaborations mélodiques constituées surtout de notes longues.

²⁰⁰ Si l'exploration de la cornemuse en musique contemporaine est plus rare, l'association entre le gamelan et la musique contemporaine minimaliste a été faite maintes fois par compositeurs et théoriciens.

The image shows a musical score for measures 27 to 31 of the piece *Beledrone*. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as bp, bp2, ryg, pg, cg, and cg3. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bp and bp2 parts feature long notes with glissando markings. The ryg part consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The pg part has a simple melodic line. The cg and cg3 parts are played on a gamelan instrument, showing a complex rhythmic pattern with a 2-measure and a 3-measure section.

Figure 15. Exemple de texture musicale de *Beledrone*, avec *kotekan* aux *ceng-ceng* et *reyong* et notes longues aux cornemuses. Tiré des mesures 27 à 31 de la première partie.

Totalisant plus d’une heure de musique dans sa forme actuelle, *Beledrone* est une œuvre dont le processus de création s’est déployé en plusieurs temps. La dépendance contextuelle de *Beledrone* se manifeste à travers sa longitudinalité, puisque ses différentes parties ont été composées au fur et à mesure et selon les conditions et ressources disponibles. La première version de l’œuvre, contenant ses trois premiers mouvements, s’est limitée à l’instrumentation et aux techniques décrites plus haut alors que les sections suivantes en ont dérogé. Au sein de l’enchaînement des mouvements, on observe une progression de plus en plus éclectique quant aux instruments se joignant à l’ensemble et à la musique qui résulte de cette rencontre. Dans *Beledrone IV : Scottish Shelter*, deux chanteuses interprétant un style vocal ukrainien sont introduites au goût du compositeur. Leurs interventions aux dynamiques plus douces alternent avec des passages instrumentaux où gamelan et cornemuse réitèrent les textures denses et le style martial développé dans les parties 1 à 3 de l’œuvre. Les parties vocales placent ainsi le gamelan significativement en retrait alors que les cornemuses sont muettes. La texture épurée de ces passages fait prendre le rôle de percussions accompagnatrices aux *reyong* alors que le rythme devient beaucoup plus libre. Cela a pour effet d’éloigner momentanément le rendu musical des traits idiomatiques du

gamelan *beleganjur*, référence qui devient évidente sitôt l'instrumentation originale réintroduite. L'instrumentation et l'esthétique des trois premières parties redeviennent la norme dans *Beledrone V : Foothills*, partie composée pendant la même période que la précédente.

Dans *Beledrone VI : Stone Garden*, il y a un éclatement de la forme et de l'esthétique jusque-là dominante. D'une part, cette partie de l'œuvre est *site-specific*, c'est-à-dire composée en fonction de son lieu d'interprétation. Présentée au Centre for Interactive Research on Sustainability de l'University of British-Columbia, dont l'aire principale est grande de quatre étages, Michael O'Neill a composé l'œuvre avec ces conditions acoustiques en tête²⁰¹. Au cours des sept premières minutes, tous les musiciens chantent en chœur alors que les interventions percussives sont des plus minimalistes. Un gamelan plus complet fait ensuite son entrée avant que les voix s'y superposent. La cornemuse n'intervient qu'en deuxième partie du mouvement. Dans l'œuvre, les mélodies et rythmes imbriqués des *reyongs* et des *ceng-ceng* sont beaucoup moins omniprésents, servant plutôt de transition vers une nouvelle section. Les rythmes ainsi que le développement temporel de l'œuvre sont en somme beaucoup plus lents que dans les autres mouvements de *Beledrone*, un choix esthétique qui permet entre autres d'apprécier l'interaction des instruments avec l'acoustique du lieu.

Dans *Beledrone VII : Pavilion and Great Lawn*, une partie de violon alto s'ajoute au chœur et aux autres instruments. Cet ajout découle de la présence d'un altiste au sein des musiciens de gamelan de *Beledrone*, et de la décision spontanée de Michael O'Neill d'inclure cet instrument dans la formation²⁰². Les mélodies lyriques de l'alto sont accentuées par le rythme très lent de l'œuvre et la parcimonie du gamelan. De longues sections vocales parcourent l'œuvre jusqu'à ce que la cadence s'accélère en deuxième partie du mouvement. L'œuvre devient alors plus chargée instrumentalement, mettant l'accent sur les impulsions rythmiques et les motifs répétés. La voix refait apparition parmi les *kotekan* de *ceng-ceng* sous forme de narration, avant de redevenir mélodique et de mener l'œuvre vers une section plus lyrique avec alto. L'œuvre se conclut par une orchestration plus chargée du gamelan et des cornemuses qui portent le mouvement vers sa fin. Le découpage des textures de ce septième mouvement est beaucoup moins prévisible que lors

²⁰¹ Information tirée d'un entretien avec Michael O'Neill, le 11 février 2021.

²⁰² À l'origine composée avec ce musicien en tête, la partie d'alto a dû être confiée à quelqu'un d'autre à la suite du départ de l'altiste original. Information tirée d'un entretien entre Michael O'Neill et l'auteur, le 11 février 2021.

des parties précédentes. *Beledrone VII* fait en quelque sorte la synthèse de tous les éléments précédemment exposés dans l'œuvre, en plus d'introduire de nouvelles idées musicales par l'interaction avec l'alto.

Dans le contexte de *Beledrone*, Michael O'Neill fait très peu d'allusions directes à la musique javanaise, outre le choix d'utiliser un *kendhang* sundanais et de détourner les *pencon* du gamelan *kyai madu sari* pour en faire des *reyong* balinais. À ce sujet, O'Neill avait d'abord sollicité les musiciens de Gamelan Madu Sari, pour finalement recruter des membres de Gamelan Gita Asmara, plus habitués à la vigueur requise par l'interprétation de la musique balinaise²⁰³. Cette propension pour la musique balinaise s'inscrit dans la continuité de la pratique soutenue du *gender wayang* par Michael O'Neill²⁰⁴. Les cornemuses, subdivisant beaucoup moins le tempo que le gamelan, ont donc la charge du développement mélodique de l'œuvre. Leur technique de jeu peu propice au jeu staccato et rapide, la progression lente des cornemuses confère à la musique un certain statisme qui s'accommode bien des cycles de gongs. Sur le plan esthétique, ces tempi modérés et ce développement formel plus lent peuvent rappeler la musique javanaise davantage que celle propre au *beleganjur* balinais. En résulte une musique aux références englobant musique balinaise, javanaise, minimalisme et musique militaire écossaise. À ces influences déjà diversifiées, O'Neill en ajoute d'autres via son exploration avec voix et autres instruments.

Cette discussion démontre en quoi la conception, la réalisation et le développement de l'œuvre sont dépendants du réseau culturel spécifique à la ville de Vancouver, où coexistent plusieurs ensembles de gamelan. Né d'un membre fondateur du Vancouver Gamelan Community, *Beledrone* est également né d'un arrimage avec des musiciens du gamelan balinais Gita Asmara. Le goût plus prononcé de Michael O'Neill pour la musique balinaise est à l'origine de la germination de ce projet. L'inclusion des cornemuses découle de la pratique de cet instrument par le compositeur. Les considérations acoustiques de *Beledrone VI* et l'ajout d'une partie d'alto dans

²⁰³ Selon Michael O'Neill, c'est dans la foulée des festivals de gamelan organisés par le Consulat général de l'Indonésie qu'il aurait sollicité la participation d'I Wayan Sudirana, alors en résidence avec Gamelan Gita Asmara. Information tirée d'un entretien entre Michael O'Neill et l'auteur, le 11 février 2021.

²⁰⁴ Michael O'Neill dit avoir joint Gamelan Madu Sari par concours de circonstances, parce que c'est ce groupe de gamelan qui existait à Vancouver. Avec une nette préférence pour la musique balinaise, il fait partie des musiciens vancouverois à avoir entretenu une pratique du *gender wayang* en parallèle aux activités principales du Vancouver Community Gamelan. Information tirée d'un entretien avec Michael O'Neill réalisée par Sarah Lecompte-Bergeron le 10 mars 2020.

Beledrone VII sont le produit d'une composition nourrie par les ressources disponibles et les circonstances de création. Sans élément interdisciplinaire ou multimédia, l'éclectisme de *Beledrone* n'est toutefois pas sans rappeler celui des productions hétéroclites qui sont devenues la norme au sein du Vancouver Community Gamelan. En quelque sorte, le projet de Michael O'Neill est héritier de plusieurs décennies d'expérimentation avec le gamelan et d'autres formes musicales et artistiques.

7. Toronto - Evergreen Club Contemporary Gamelan

« I had a very strong idea of what I wanted to do. I certainly wanted to have a gamelan, and I also wanted to have a contemporary music ensemble. I wasn't that interested in the traditional music per se, as much as I like it. »²⁰⁵

-Jon Siddall



Figure 16. Evergreen Club Gamelan en concert c. 1987. Photographie par Vid Ingelevics. Gracieuseté d'Andrew Timar et ECCG.

²⁰⁵ Citation tirée d'un entretien semi-dirigé par Jonathan Goldman avec Jon Siddall en janvier 2013.

Evergreen Club Contemporary Gamelan est un ensemble de musique professionnel torontois actif depuis 1983. Orienté vers les commandes d'œuvres et la musique de création, cet ensemble a la particularité d'interpréter son répertoire sur un gamelan *degung* sundanais. Cela en fait le premier groupe de gamelan actif au Canada. L'ensemble a été fondé et dirigé par Jon Siddall jusqu'en 1988, après quoi Andrew Timar lui a succédé jusqu'en 1991, suivi de Blair Mackay qui en est toujours à la tête. Le personnel de cet ensemble a souvent changé au cours de son histoire, conservant toutefois un roulement de percussionnistes de formation. Le groupe a créé des centaines d'œuvres de compositrices et compositeurs majoritairement nord-américains, dont John Cage et James Tenney. L'insertion d'Evergreen Club dans le réseau des musiques contemporaines canadiennes a amené ses musiciens à collaborer avec d'innombrables artistes, ensembles et interprètes. Evergreen Club a publié plus de dix disques et donné des concerts tant à travers le Canada qu'à l'international. Avant de s'appeler Evergreen Club Contemporary Gamelan, l'ensemble s'appelait Evergreen Club Gamelan Ensemble ou simplement Evergreen Club Gamelan.

Dans ce chapitre, les formes courtes Evergreen Club et ECCG seront priorisées pour alléger le texte. Les appellations précises seront utilisées occasionnellement dans le respect de la chronologie de l'ensemble. À travers les sections, nous verrons que cet ensemble est un cas à part dans le grand portrait du gamelan au Canada. Sa vocation pour la musique contemporaine, son statut de groupe professionnel et son rapport ambigu avec la tradition musicale sundanaise en font un ambassadeur des arts indonésiens unique. Bien qu'essentiellement un ensemble de chambre, Evergreen Club peut se jumeler à une multitude de formations instrumentales ainsi qu'à divers contextes artistiques, élargissant son réseau de collaborateurs au-delà de la musique contemporaine de tradition classique. En fin de chapitre, une comparaison des œuvres *In the High Branches* (2008) de Linda Caitlin Smith et de *Pitohui* (2008) de Mark Duggan démontrera en quoi le langage musical des œuvres d'Evergreen Club dépend davantage de démarches créatrices individuelles que de références à la tradition sundanaise.

7.1. La fondation d'un ensemble de gamelan « contemporain »

En plus d'inaugurer le premier ensemble de gamelan actif au Canada, la fondation d'Evergreen Club Gamelan se démarque par son indépendance face aux institutions telles les universités ayant accueillis les gamelans de Montréal et Vancouver. Toutefois, la rencontre de son fondateur Jon Siddall avec le gamelan est redevable au système d'éducation américain au sein duquel la musique indonésienne était à l'époque déjà bien représentée. C'est par l'entremise de l'enseignement du compositeur Lou Harrison que Siddall a pu se familiariser avec le gamelan lors de ses études au Mills College. Entre l'automne 1979 et le printemps 1981, Jon Siddall a séjourné en Californie pour l'obtention de sa maîtrise. Lors de sa deuxième année, Lou Harrison enseignait le gamelan au Mills College et travaillait sur la fabrication d'un gamelan de style javanais en aluminium. La présence d'un *degung* sundanais à l'institution ainsi que l'enthousiasme d'Harrison envers la composition pour gamelan ont été pour Siddall le germe d'Evergreen Club Gamelan.

Aux États-Unis, une corrélation s'était déjà bien dessinée entre le gamelan et la composition contemporaine au moment des études de Jon Siddall. Outre Lou Harrison, d'autres compositeurs se sont aventurés dans la fondation d'ensembles strictement dédiés à la musique de création, fabriquant souvent eux-mêmes les instruments. Le premier américain à fabriquer des gamelans était Dennis Murphy, lequel a influencé plusieurs musiciens à faire de même. Notamment, Barbara Benary a fondé en 1976 l'ensemble Gamelan Son of Lion avec Philip Corner et Daniel Goode. Cet orchestre en fer accueille principalement comme musiciens des compositeurs, dont la musique constitue l'essentiel du répertoire du groupe. Daniel Schmidt est également compositeur et fabricant de gamelans, ayant construit plusieurs orchestres en aluminium et fondé The Berkeley Gamelan. À l'instar de ces musiciens, Siddall s'est intéressé au potentiel du gamelan pour la composition davantage qu'au répertoire traditionnel. Désireux d'avoir son propre ensemble de musique contemporaine, il a arrêté son choix sur le gamelan *degung* comme médium pour réaliser ce projet. Ensemble réduit, le gamelan *degung* s'apprête mieux à un petit groupe de musicien que les grands orchestres balinaï et javanais.

De retour au Canada, où aucune culture de gamelan n'existait encore, Siddall s'est tourné vers le réseau de Lou Harrison pour faire acquisition d'instruments. Par l'entremise de Richard North,

futur expert en musique javanaise, il a fait parvenir une lettre à l'artiste sundanais Enoch Atmadibrata établi à Bandung. Le message livré par North demandait au chorégraphe et danseur la recherche d'un gamelan *degung* d'occasion qui pourrait être acheté et livré à Toronto. Plus spécifiquement, la requête de Siddall visait l'achat des instruments sans leurs cadres et résonateurs. Ainsi, Atmadibrata a rassemblé les parties de bronze, les tambours et les flûtes d'un gamelan *degung* qu'il baptisa *Si Pawit*, à la mémoire d'un *degung* disparu du conservatoire de Bandung. Après la réception des instruments à Toronto, Siddall a imaginé un modelé des supports pour son nouveau gamelan, lesquels ont ensuite été réalisés en bois d'érable par son père James Siddall, ingénieur de profession.

Fondé en 1983, Evergreen Club Ensemble a donné son premier concert le 9 février 1984. Suivant le modèle d'un ensemble de musique professionnel, la première mouture de l'ensemble était constituée de Jon Siddall lui-même ainsi que de sept autres musiciens de métier²⁰⁶ : Michael Bakan, Miguel Frascioni, Ann Holloway, Ann Mackeigan, Gordon Monahan, Robert Stevenson et Mark Duggan. Aucun d'entre eux n'avait alors une expérience préalable avec le gamelan. En contraste, la moitié de l'ensemble était constituée de compositeurs. Par après, l'effectif a changé graduellement et Jon Siddall s'est principalement entouré de percussionnistes de formation, tels Bill Brennan, Michael Côté, Mark Duggan, Blair Mackay, Paul Ormandy et Richard Sacks. Cet octuor était complété par Andrew Timar, bassoniste de formation et flûtiste attiré de l'ensemble²⁰⁷. Toujours actif au sein d'Evergreen Club, ce dernier est le seul à s'être spécialisé. Pour les autres musiciens de l'ensemble, il est coutume de changer d'instrument d'une pièce à l'autre comme le ferait un percussionniste classique. C'est sous cette formation que le groupe a réalisé l'enregistrement d'un premier disque en 1987, intitulé *North of Java* et présentant exclusivement des nouvelles œuvres canadiennes²⁰⁸. Durant la carrière d'Evergreen Club, Jon Siddall, Andrew Timar, Mark Duggan et Bill Parsons ont composé de nombreuses œuvres pour gamelan *degung*.

²⁰⁶ Lorsqu'il était directeur de l'ensemble, Jon Siddall payait les musiciens pour leur temps de répétition. Les activités du groupe étaient financées entre autres par des subventions du Conseil des Arts du Canada. Information tirée d'un entretien entre Jon Siddall et Jonathan Goldman, le 20 janvier 2013 à Vancouver.

²⁰⁷ Bien qu'Andrew Timar ne fit alors pas encore partie de l'ensemble, sa pièce *North of Java* (1984) a été jouée en ouverture du premier concert d'Evergreen Club Gamelan. Cette pièce a ensuite été enregistrée sur le disque du même nom en 1987.

Par rapport aux gamelans qui se sont développés au Canada par après, Evergreen Club se démarque par sa vocation pour la musique de création. Sa constitution en ensemble de musique professionnel écarte délibérément la dimension pédagogique du gamelan. S'inspirant de l'ensemble Steve Reich, Siddall s'est doté d'un groupe de musiciens pouvant interpréter tant ses propres œuvres que des commandes de toute sorte²⁰⁹. Avec son petit nombre de musiciens sélectionnés parmi le réseau professionnel canadien, Evergreen Club se distancie également du modèle communautaire de gamelan qui prévaut en Indonésie et que bon nombre d'ensembles nord-américains ont adopté²¹⁰. L'ensemble s'inscrit plutôt dans la continuité des gamelans tels Son of Lion et The Berkeley Gamelan, dont la fabrication des instruments facilite un certain détachement face aux traditions indonésiennes souches. Sans mandat envers une institution hôte, Evergreen Club agit de façon autonome. L'ensemble s'est inséré dans le réseau des musiques de création au Canada, ses activités étant le plus souvent financées par des subventions gouvernementales.

D'emblée, cette autonomie confère plusieurs avantages à Evergreen Club par rapport à un ensemble institutionnalisé. D'une part, le groupe possède ses propres instruments et n'a donc pas à les emprunter à une université. Il est également libre de les entreposer et d'organiser ses répétitions selon sa convenance. Ensuite, la logistique d'un tel ensemble est plus simple, car il y a moins de musiciens à solliciter et moins d'instruments à déplacer pour les répétitions et concerts. Les musiciens d'Evergreen Club étant des percussionnistes professionnels, le niveau technique et la rapidité d'apprentissage des œuvres sont mieux garantis qu'au sein d'un gamelan communautaire. De surcroît, l'usage de partition et de la notation musicale occidentale réduisent le temps de pratique normalement requis par l'assimilation d'une tradition orale. En tant qu'ensemble, Evergreen Club n'a pas d'obligation pédagogique tels l'enseignement du répertoire traditionnel et la réalisation de concerts de fin d'année. En contraste, les fonctions de professeur et de directeur artistique ont souvent été les deux côtés d'une même médaille dans le parcours du Vancouver Community Gamelan et de Giri Kedaton.

²⁰⁸ Deux pièces sur quatre sont signées de musiciens d'Evergreen Club, soit *The Greenhouse – Act IV* de Jon Siddall et *North of Java* d'Andrew Timar.

²⁰⁹ Information tirée d'un entretien entre Jon Siddall et Jonathan Goldman, le 20 janvier 2013 à Vancouver.

²¹⁰ Paradoxalement, le terme « club » a été choisi par Jon Siddall en référence aux groupes communautaires de gamelan à Bali. L'analogie peut toutefois fonctionner si on considère Evergreen Club comme un groupe sélect d'individus jouant de la musique à l'instar des *clubs* villageois compétitionnant entre eux à Bali.

7.2. De *Si Pawit* au *degung* augmenté

Par rapport au gamelan *salendro* également originaire de Java Ouest, l'instrumentation du *degung* diffère quelque peu du gamelan standard javanais. Elle comprend des instruments de presque toutes les familles instrumentales typiques au gamelan mais sollicite un effectif bien moindre. Dans sa forme la plus simple, le *degung* est constitué de sept instruments : le *goong* (gong suspendu), le *jengglong* (rangée de gros gongs suspendus ou montés sur support), le *bonang* (carillon de petits gongs), le *kendang* (le ou les tambours), le *saron panerus* (métallophone), le *saron peking* (métallophone plus aigu) et *suling* (flûte)²¹¹. À cette instrumentation de base peuvent s'ajouter des instruments additionnels. L'innovation dans la tradition *degung* a également standardisé l'utilisation d'un second gong de plus petite taille que le *goong* principal.

Les premiers instruments d'Evergreen Club, gamelan *Si Pawit*, suivent la configuration de base d'un *degung* avec quelques éléments personnalisés. D'une part, tous les supports et lutrins ont été fabriqués à même un bois d'érable canadien selon une conception sobre et minimaliste. Les cadres des instruments sont donc dénués des motifs qui ornent typiquement les gamelans indonésiens. La fabrication de tels supports était un choix économique, certes, mais avait également une signification esthétique tel que le décrit Siddall :

The large wooden crate that carried Si Pawit from Indonesia held only bronze pots, gongs and keys along with the flutes and drums. It did not hold the stands or “furniture”, because the Evergreen Club was to be a cross-cultural orchestra and it seemed important to have Indonesian bronze and Canadian maple. The furniture was designed with a “Canadian-Bauhaus” concept in mind that stressed cleanness of line, practicality, and simple elegance.²¹²

Les petits gongs du *jengglong* ont été disposés couchés sur un support plutôt que suspendus, rapprochant la technique de jeu de celle d'un carillon de gong tel le *bonang*. Jon et James Siddall ont également construit de toute pièce un *gambang*, xylophone dont les lames ont été taillées en bois indonésien et le corps en bois canadien. À l'époque, l'inclusion d'un tel instrument dans

²¹¹ Les noms des instruments ne sont pas standardisés et peuvent changer selon les musiciens (Kunst 1973; Spiller 2020). Bien que désormais standard, l'ajout du *suling* et du *kendang* est une innovation du début du XX^e siècle (Spiller 2004, p. 181-182). Pour le *kendang*, le standard moderne est d'utiliser le trio de tambours typique du gamelan *salendro* sundanais. Toutefois, des tambours à géométrie variable ont été utilisés comme *kendang* dans l'histoire du gamelan *degung* (Spiller 2004, p. 181-182).

l'orchestre *degung* était inhabituelle (Siddall 1987, p. 13-14). Les instruments sont accordés selon le mode *pelog degung*, une gamme pentatonique qui diffère du mode heptatonique *pelog* qui constitue l'un des deux modes conventionnels javanais²¹³. Ces cinq notes sont étendues sur un registre de plusieurs octaves et donnent un contour mélodique très reconnaissable aux œuvres jouées par Evergreen Club, notamment lors de la première moitié de sa carrière.



Figure 17. Équivalent tempéré du mode pentatonique *pelog degung* selon lequel *Si Pawit* est accordé.

Après le départ de Jon Siddall de l'ensemble en 1998, Evergreen Club a continué d'utiliser *Si Pawit* jusqu'en 1998, après quoi Siddall a récupéré son *degung*. La même année, les membres d'Evergreen Club ont profité d'une tournée au Japon pour visiter Java et négocier la commande d'un nouveau *degung* auprès du facteur javanais Tentrem Sarwanto. Celui-ci a donc entrepris la construction des instruments, encore une fois sans leurs cadres de bois, dans son atelier à Surakarta. Les cadres des instruments ont été fabriqués à Toronto à la suite de leur réception en 1999, toujours selon une conception minimaliste. En plus des huit mêmes instruments que comprenait *Si Pawit*, ce nouvel ensemble a la particularité d'être augmenté de plusieurs nouveaux instruments, certains étrangers au *degung*. Notamment, Evergreen Club a fait la commande d'un *ceng-ceng* balinaï, de petites cymbales rarement incluses dans la musique javanaise. L'ensemble possède également un *slentem*, métallophone basse normalement compris dans le grand orchestre du centre de l'île. La présence de la cithare *kacapi* est plus familière à la tradition *degung*, quoique généralement réservée à certains répertoires plus modernes (Spiller 2020).

L'accordage de ce *degung* est un compromis entre la méthode traditionnelle de fixation des hauteurs, selon le goût du fabricant, et l'équivalent tempéré de ces mêmes notes (Ages 2009). Cela permet d'accueillir aisément divers instruments tempérés, une pratique fréquente pour Evergreen Club qui interprète de nombreuses pièces à instrumentation hybride. De plus, le registre des instruments actuels de l'ensemble incorpore une note additionnelle qui permet de

²¹² Citation tirée des notes de programme du premier concert d'Evergreen Club.

passer au mode *sorog*, un autre mode pentatonique. Cette innovation moderne est désormais typique des gamelans *degung* et consiste à remplacer une des cinq notes sur tout le registre du gamelan par une autre, laquelle se trouve typiquement rangée à même le corps de l'instrument. Dans le cas d'Evergreen Club, certains instruments, tels le *bonang*, le *jengglong* et le *slentem*, sont fabriqués de façon à accueillir toutes les notes sans la nécessité de substituer une note pour changer de mode. Cette modification étend le réservoir de hauteurs disponibles comparativement au gamelan *Si Pawit* qui ne comprenait que les notes du *pelog degung*.

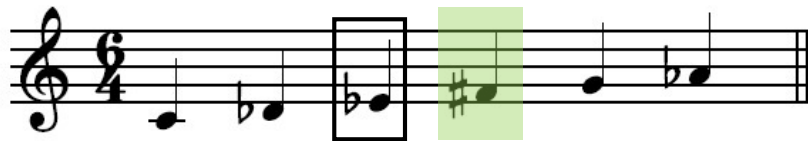


Figure 18. Sélection de notes du *degung* actuel d'Evergreen Club, représenté ici sur une seule octave. La note *sorog* est marquée en vert et remplace la note encadrée pour produire ce mode.

Avec sa nouvelle gamme instrumentale élargie, les possibilités de configuration d'Evergreen Club sont multipliées. Toujours composé de huit musiciens, l'ensemble utilise onze instruments. Cela offre un plus grand choix aux compositrices et compositeurs lors de commande d'œuvres, comme c'est le cas pour le plus grand registre de hauteurs de l'orchestre. Evergreen Club s'est également doté de maillets additionnels, permettant notamment au joueur de *slentem* de jouer à deux maillets selon la technique du *gendèr* javanais. Andrew Timar, flûtiste permanent de l'ensemble, possède une grande collection de *suling*, ce qui lui permet d'aller chercher des timbres et des registres non conventionnels. Cela démontre qu'en comparaison à un ensemble *degung* traditionnel, Evergreen Club possède de nombreuses configurations instrumentales possibles²¹⁴. D'autre part, l'ensemble est fréquemment augmenté d'autres interprètes ou formations selon les nécessités de chaque œuvre. Le groupe utilise d'ailleurs l'expression *gamelan-plus* pour désigner cette propriété de son instrumentation²¹⁵.

²¹³ Le mode *pelog degung* s'apparente toutefois au *pelog selisir* balinaï, un réservoir de cinq notes puisées à partir du mode heptatonique *pelog*.

²¹⁴ Ces innovations s'inscrivent tout de même dans l'évolution du gamelan *degung* qui, tel que discuté, s'est accommodé de nouveaux instruments au cours de son développement.

²¹⁵ Voir notamment la biographie du site officiel d'Evergreen Club Contemporary Gamelan, <http://evergreenclubgamelan.ca/about-the-ensemble>.

7.3. Un *degung* d'expression canadienne

Le gamelan *degung* est l'une des multiples traditions de gamelan présentes dans l'ouest de Java. Toutefois, en comparaison aux autres types de gamelan sundanais, le *degung* se distingue nettement de la tradition centrale javanaise tant pour son instrumentation que pour ses qualités musicales (Spiller 2004, p. 176). Ce type d'ensemble a d'abord été entretenu par l'aristocratie sundanaise avant d'être accepté comme ensemble emblématique de la culture régionale par l'entremise de la radio nationale à partir des années 1950 (Spiller 2004, p.180-183; p.186-187). Son héritage aristocratique a été conservé par l'entremise du répertoire aujourd'hui dénommé *lagu klasik*, une musique où les mélodies de *bonang* et de *suling* très ornementées guident l'ensemble. La démocratisation du gamelan *degung* dans la société sundanaise a ouvert la voie vers de nouvelles innovations, tel l'élargissement de son instrumentation déjà discuté. Le gamelan *degung* moderne est à l'intersection de plusieurs répertoires, dont certains sont composés de chansons populaires transposables sur d'autres types d'ensembles. L'expression moderne du *degung* est donc multiple, conservant son héritage noble à travers les *lagu klasik* et accueillant une variété de nouveaux genres musicaux (Spiller 2020).

En ce qui concerne Evergreen Club, sa principale utilisation du *degung* a été la création de nouvelles œuvres. L'idiome musical à la souche des activités de l'ensemble ne se résume donc pas qu'à la tradition sundanaise du *degung*, qui n'y a occupé qu'une place marginale. Sans professeur ni ressources locales en 1983, les quelques pièces sundanaises jouées par Evergreen Club lors de leurs premiers concerts ont été apprises grâce aux transcriptions de Lou Harrison acquises par Jon Siddall. En raison de son départ du groupe en 1988, les études de Siddall en Indonésie lors de l'année académique 1987-88 n'ont pas pu bénéficier au reste de l'ensemble. Pour les dix premières années d'activité de l'ensemble, celui-ci était donc autonome dans son interprétation et sa représentation de la musique sundanaise. La première initiative de groupe d'approfondir le répertoire traditionnel *degung* a été l'invitation du musicien Burhan Sukarma en 1993 pour des ateliers intensifs d'apprentissage. Celui-ci est demeuré à Toronto comme artiste en résidence pendant six semaines. À ce jour, cette résidence représente l'essentiel du travail d'apprentissage qu'Evergreen Club a entrepris collectivement pour bâtir un répertoire de musique

sundanais, bien que certains membres aient poursuivi des études individuelles en ce sens (Ages 2009).

En ce sens, l’idiome principal d’Evergreen Club n’est pas la tradition sundanaise, mais plutôt la combinaison des différentes musiques pratiquées par les musiciens de l’ensemble et par ceux qui composent pour lui. Aussi éclectiques soient les parcours musicaux de tous ces agents, leurs formations convergent vers la musique de concert occidentale. Le dénominateur commun des musiciens ayant fait partie d’Evergreen Club est leur formation académique en musique, principalement occidentale. Majoritairement percussionnistes, ces musiciens ont comme héritage la gamme de techniques instrumentales issue de la percussion classique contemporaine. Bien que ces derniers composent pour leur ensemble, le répertoire d’Evergreen Club est surtout constitué de commandes diverses à des compositrices et compositeurs généralement de formation classique contemporaine²¹⁶. Il est raisonnable de croire que ces artistes, sans connaissances pratiques du gamelan, traitent les instruments d’Evergreen Club comme une extension de la gamme de percussions dans l’écriture de leurs œuvres²¹⁷. Il va sans dire que pratiquement toute la musique jouée par l’ensemble est écrite sur partitions conventionnelles, bien qu’il y ait eu des exceptions²¹⁸. Ainsi, l’élément clé de l’idiome musical d’Evergreen Club, tant chez ses interprètes que chez ses compositeurs sollicités, est la tradition classique occidentale.

Il existe cependant de nombreux cas plus complexes parmi le catalogue d’œuvres d’Evergreen Club, notamment les pièces commandées à des compositeurs ayant un rapport avec le gamelan qui prédate leur collaboration avec l’ensemble. D’une part, le groupe a interprété les œuvres *Ibu Trish* et *Threnody for Carlos Chavez* de Lou Harrison, dont la musique a souvent été qualifiée de réel hybride entre les traditions occidentale et javanaise (Spiller 2009). L’œuvre *Crosscurrents* (2001) commandée au compositeur allemand Dieter Mack se veut également une musique réconciliant la sensibilité du compositeur avec un certain respect pour l’utilisation idiomatique des instruments dans la tradition sundanaise (Mack 2001, notes de programme). Pour Gilles Tremblay, dont l’imaginaire avait déjà été grandement capturé par les musiques balinaises et

²¹⁶ Il y a toutefois des exceptions. Le musicien Trichy Sankaran, qui a composé pour Evergreen Club, ancre plutôt son approche dans la tradition carnatique indienne.

²¹⁷ Une exception notoire est le compositeur Dieter Mack, spécialiste du gamelan, qui a composé la pièce *Crosscurrents* (2001) pour Evergreen Club Contemporary Gamelan.

javanaises, la démarche a été de développer sa pièce *L'arbre de Borobudur* à partir de sa transcription d'une pièce sundanaise nommée *Pulo Ganti* et de créer une rencontre entre deux héritages musicaux : « Les deux univers de ce « gamelan » élargi – l'Orient et l'Occident – sont traités soit en opposition, soit en intégration : harmonie au sens large du terme où la loi de la résonance naturelle sert de tronc commun ».²¹⁹ C'est également sur cette transcription de *Pulo Ganti* que Walter Boudreau s'est basé pour concevoir sa pièce *Le matin des magiciens* (1996). Les musiciens d'Evergreen Club ont aussi adopté la coutume de réarranger les œuvres sundanaises qu'ils interprètent. Ces exemples démontrent en quoi les idiomes musicaux relatifs au gamelan sont restés, malgré leur rôle subordonné dans la création d'œuvres, une référence récurrente à travers les programmes d'Evergreen Club.

7.4. Le double mandat de l'ensemble

Dans une entrevue soulignant le 25^e anniversaire d'Evergreen Club, Andrew Timar estimait à 10% la proportion de pièces sundanaises présentes dans leur répertoire (Ages 2009). Si l'ensemble a incorporé une part de répertoire ouest-javanais dans ses concerts depuis sa fondation, ce n'est que plus loin dans sa carrière qu'Evergreen Club s'y est attelé de manière significative. L'autre 90% du répertoire d'Evergreen Club est donc composé de commandes et d'œuvres spécifiquement composées pour cette formation instrumentale singulière. Ce catalogue d'œuvres s'est bâti à partir d'un réseau de composition d'abord local, puis international. Plus tard dans la carrière d'Evergreen Club, les projets de l'ensemble tendent à se diversifier et à expérimenter davantage avec les musiques populaires, faisant écho au legs du gamelan *degung* moderne. Un regard sur la chronologie des commandes et la discographie de l'ensemble permet de mettre en relief cette évolution dans le répertoire du groupe.

²¹⁸ Notamment, l'œuvre *North of Java* (1984) d'Andrew Timar, qui mélangeait notations occidentale et sundanaise.

²¹⁹ Citation de Gilles Tremblay tirée du livret du disque *Road to Ubud* (1999) d'Evergreen Club Contemporary Gamelan.

Au départ, Evergreen Club a surtout commandé des œuvres à son entourage immédiat, soit ses propres musiciens ou des compositeurs émergents de la région de l'Ontario²²⁰. Le premier enregistrement publié, *North of Java* (1987), témoigne de cette tendance avec des pièces de Jon Siddall, Andrew Timar, Paul Intson et Larry Lake²²¹. Toutefois, le groupe a franchi un jalon significatif en créant *Haikai* (1986), la seule œuvre pour gamelan du compositeur américain John Cage (Timar 2012). Cette collaboration entre Cage et le jeune ensemble canadien a permis à ce dernier de s'élever sur la scène internationale (Littler 1987). La pièce *Ibu Trish* (1989) de Lou Harrison, endisquée en 1996 sur *Palace*, représente un autre pas vers la portée internationale de l'ensemble, ainsi qu'une liaison naturelle avec cet acteur important de la fondation d'Evergreen Club.

À partir de sa nomination comme directeur artistique en 1992, Blair Mackay a multiplié les commandes d'œuvres afin de mieux définir la notion de « gamelan contemporain » devenue un mandat pour l'ensemble²²². L'œuvre *L'arbre de Borobudur* du compositeur de renom Gilles Tremblay est également une première collaboration avec la Société de Musique Contemporaine du Québec, dont les musiciens ont interprété les parties d'instruments occidentaux. Cette pièce a été endisquée en 1999 sur *Road to Ubud* aux côtés de *Haikai* de John Cage et de *The Road to Ubud* (1986) de James Tenney, laissant une empreinte de ce nouveau répertoire bien spécifique à Evergreen Club. Notons que ces premiers disques ne mettent pas en valeur le partenariat avec Burhan Sukarma qui, à partir de 1993, est devenu une référence sundanaise récurrente pour Evergreen Club. Les deux disques parus après *Road to Ubud* soulignent cette représentation bonifiée de la musique sundanaise.

D'abord, le disque *Solo* (2001), enregistré lors d'une résidence au Banff Centre for the Arts, est la première manifestation enregistrée d'Evergreen Club interprétant des pièces sundanaises. Ces dernières constituent la majorité des titres de l'album, premier projet de l'ensemble depuis l'acquisition du *degung* successeur de *Si Pawit*. Les pièces traditionnelles *Pulo Ganti*, *Jeruk Bali* et *Sorban Palid* sont donc arrangées par les musiciens pour leur gamelan étendu. Evergreen Club

²²⁰ Le premier concert de 1984 était constitué de créations d'œuvres d'Andrew Timar, Robert Stevenson, Miguel Frascóni et Jon Siddall, tous impliqués dans Evergreen Club.

²²¹ Les deux premiers étant des membres d'Evergreen Club, et les deux autres étant compositeurs actifs en Ontario.

reprend également la pièce de *pop sunda Anjeun* (1980s) de Nano Suratno, qui figure en ouverture de l'album. L'album a été enregistré avec Burhan Sukarma en tant que flûtiste invité, qui signe également les pièces *Samagaha* (1997) et *Rengga-Renggi* (1999). La seule œuvre faisant contraste à ce panorama d'expressions sundanaises du gamelan *degung* est la composition en plusieurs parties *Gamelan Solo* (2000) de Mark Duggan.

Ensuite, plusieurs de ces pièces ont été réenregistrées en 2003 pour le disque *Sunda Songs* (2004), une commande de Naxos pour sa série Naxos World. Pour cet album, Evergreen Club s'est fait demander une sélection exclusivement faite de pièces sundanaises. Dans ce cadre, l'ensemble a pu poursuivre son exploration des genres populaires sundanais en arrangeant plusieurs pièces de Nano Suratno, telles que *Kalangkang* (c1986), *Pengkolan* (c1980), ainsi que *Tina Jandela* (c1970) de Koko Koswara. Si tous les titres sont des arrangements d'Evergreen Club, cet album est le premier à ne comprendre aucune œuvre composée par ou commandée pour l'ensemble. Dans la mesure où l'ensemble présente six genres sundanais différents, certains étant même étrangers au gamelan *degung*, ces arrangements sont une balise de représentation de la musique sundanaise dans la discographie d'Evergreen Club.

Les disques publiés par la suite continuent sur la lancée de *Palace* et *Road to Ubud*, mettant en valeur le répertoire grandissant d'œuvres signées par des compositeurs nord-américains. *For There and Then* (2005) rassemble des œuvres des compositeurs canadiens Bill Parsons, Andrew Paul MacDonald et Daniel Janke ainsi qu'une pièce du compositeur américain Ronald Bruce Smith. Sur *Translations* (2006), la pièce *Le matin des magiciens* de Walter Boudreau fait directement référence à *L'arbre de Borobudur* de Gilles Tremblay en en reprenant l'instrumentation et le matériau souche²²³. Le disque comprend également l'œuvre *Crosscurrents* (2000) du compositeur allemand Dieter Mack ainsi que *A Light in the Snow* (1997) de l'Américano-Canadienne Linda Caitlin Smith. En 2012, Evergreen Club s'est associé au Quatuor Bozzini, ensemble montréalais spécialisé en musique de création, pour l'enregistrement d'une

²²² Paraphrase d'une conférence donnée par Blair Mackay à l'Université de Montréal le 6 février 2020 dans le cadre du *Séminaire sur le gamelan* de Jonathan Goldman.

²²³ Cette instrumentation est constituée, en plus du gamelan *degung*, d'ondes Martenot, de percussion, de deux harpes et d'une contrebasse. Rappelons également que la pièce sundanaise *Pulo Ganti* est celle qui a servi de matériau de base pour la composition des deux œuvres.

série de commandes²²⁴. Ces œuvres, signées par Linda Caitlin Smith, Michael Oesterle, Ana Sokolovic, Petar-Kresimir Klanac et Mark Duggan, font l'objet de l'album *Higgs Ocean* paru en 2015.

The Songs Project, endisqué en 2017 en tant que *Bridge*, est une autre excursion particulière dans l'arrangement d'œuvres populaires, tant sundanaises que de provenance autre. Dans le disque, presque toutes les pièces sont adaptées à partir d'œuvres sundanaises, la plupart ayant déjà été interprétées par Evergreen Club sur les disques *Solo* et *Sunda Songs*. Toutefois, ces nouvelles versions dérogent significativement de l'esthétique *degung* en incorporant des paroles en anglais chantées par les musiciennes torontoises Jennifer Moore et Maryem Tollar. De plus, les arrangements incorporent des rythmes et sonorités générés électroniquement, rapprochant l'album du monde sonore des musiques *pop*. Le disque comprend également un arrangement de la chanson « Both Sides Now » (1967) de l'autrice-compositrice-interprète Joni Mitchell. Sous sa forme concert, *The Songs Project* empruntait encore davantage de matériau source à des artistes sans lien avec le monde du gamelan. Notamment, Evergreen Club s'inspirait d'une chanson du sénégalais Youssou N'Dour et d'une chanson folklorique palestinienne (Ages 2009). Pour un ensemble de gamelan *degung*, un tel projet s'inscrit dans la continuité des développements modernes de cet orchestre dans l'ouest de Java, au sein duquel les *lagu klasik* côtoient fréquemment des formes populaires. La dimension *pop sunda* associée au *degung* à Evergreen Club d'accéder à l'univers de la chanson, en marge de son répertoire principal s'inscrivant plutôt dans la tradition classique contemporaine.

7.5. L'hybridité au cœur de la collaboration

Le rapport d'Evergreen Club à l'interdisciplinarité se fait à travers les collaborations inhérentes à nombreux de ses projets. L'ensemble étant composé de musiciens professionnels, la pratique de ceux-ci déroge rarement de la musique instrumentale. À la différence du Vancouver Community Gamelan et de Giri Kedaton, il n'y a pas de membres d'Evergreen Club qui s'attellent à d'autres

²²⁴ Initialement composées autour de 2008, ces œuvres n'étaient pas destinées à être interprétées par le Quatuor Bozzini. C'est cet ensemble qui a toutefois endisqué les pièces aux côtés d'Evergreen Club.

formes artistiques au-delà de la dimension musicale. La pièce d'une heure « The Greenhouse » (1985) de Jon Siddall, qui impliquait gamelan, marionnettes, danse et musique électronique, est un cas d'exception où l'interdisciplinarité était imbriquée dans la démarche du compositeur. Autrement, ce sont les contrats et collaborations diverses qui font intervenir les autres arts dans la carrière d'Evergreen Club. La musique de l'ensemble a ainsi accompagné la danse, le théâtre de marionnettes et fourni la trame sonore de films de façon ponctuelle à travers ces multiples collaborations. Nous verrons toutefois que la pierre angulaire de la carrière d'Evergreen Club demeure l'hybridité, un aspect qui se déploie principalement sur le plan musical.

En tant que groupe de musique professionnel, Evergreen Club a parfois été engagé par de tierces parties afin de contribuer à la musique d'un projet interdisciplinaire. En 2006, la danseuse et chorégraphe Susan Lee s'est associée avec le compositeur Mark Duggan, membre de l'ensemble, afin d'élaborer un spectacle où le gamelan *degung* mettait en musique les mouvements de huit danseuses (Citron 2006). Dans un spectacle d'Evergreen Club de 2011, les musiciens de l'ensemble ont pu dépasser leurs rôles de musicien en se faisant assigner des tâches de marionnettistes. Le clou du spectacle, une œuvre dramatique intitulée *The Adventures of the Smoid*, était un spectacle de marionnettes créé par le percussionniste et marionnettiste Rick Sacks et accompagné par la musique d'Evergreen Club (Barcza 2011)²²⁵. Cette production est un rare cas où le rôle des interprètes d'Evergreen Club déborde de celui de musicien pour s'aventurer dans la pratique d'une autre forme d'art.

En 1996, Evergreen Club a fait sa première incursion dans le monde du cinéma en improvisant la musique d'un documentaire d'une demi-heure intitulé *Bali-film* et projeté devant public²²⁶. Le cinéaste canadien Peter Mettler avait alors réalisé un montage mettant en valeur ses archives personnelles tournées à Bali, lesquelles ont été mises en musique par sept musiciens d'Evergreen Club (Littler 1996). Le gamelan *degung* de l'ensemble a par la suite été sollicité dans trois films dont la trame sonore est signée par le compositeur Mychael Danna. Ce dernier a incorporé des éléments de gamelan dans la trame sonore des films *The Ice Storm* (1997) d'Ang Lee ainsi qu'*Antwone Fisher* (2002) de Denzel Washington. Dans les deux cas, instruments et musiciens

²²⁵ Le marionnettiste David Powell, le premier canadien à avoir construit un gamelan complet, était également impliqué dans la préparation de ce spectacle. Notons qu'en plus de sa carrière au sein de Puppetsmongers, Powell a enseigné le gamelan aux enfants d'écoles publiques de Toronto pendant plus de quatorze ans.

²²⁶ Le film porte également le titre alternatif de Bali-Diary.

d'Evergreen Club ont été sollicités pour réaliser ces extraits de gamelan. La sortie du film *Life of Pi* (2013) d'Ang Lee constitue une récidive majeure de cette collaboration entre Evergreen Club et Mychael Danna. Cette trame sonore étant lauréate d'un Oscar pour le compositeur, ce jalon représente une diffusion de la musique d'Evergreen Club sans précédent chez les publics internationaux.

Ces échanges interdisciplinaires avec d'autres milieux artistiques restent somme toute assez marginaux dans la carrière d'Evergreen Club, un ensemble dont l'activité est principalement musicale. Plus caractéristiques de l'entièreté de son œuvre sont les hybridations, soit des œuvres musicales et productions lors desquelles le gamelan *degung* s'entremêle à un autre univers sonore. Nous avons déjà mentionné les collaborations avec la scène de musique contemporaine québécoise, notamment en ce qui concerne les interprétations d'œuvres de Gilles Tremblay et Walter Boudreau ainsi que la réalisation du disque *Higgs Ocean*. Evergreen Club a également collaboré avec l'Ensemble Contemporain de Montréal (ECM+) dirigé par Véronique Lacroix dans le cadre de l'édition 2005 du festival Montréal Nouvelles Musiques. Dans ce concert dont le titre était emprunté à l'œuvre de clôture, « Oiseaux exotiques » (1955-56) d'Olivier Messiaen, des créations de Linda Bouchard et Chan Ka Nin jumelaient les deux ensembles dans une rencontre de timbre proverbiale pour Evergreen Club²²⁷.

Dans la région de Toronto, de tels concerts mariant le gamelan *degung* à des formations plus conventionnelles pour la musique contemporaine sont également devenus coutume. Parfois, de tels événements ne font que juxtaposer des œuvres pour gamelan à d'autres pour formations occidentales, dans un programme où Evergreen Club intervient en alternance avec d'autres ensembles. C'est le cas du concert hommage à Colin McPhee présenté à Toronto en 1991 et endisqué par Radio-Canada en 1993. Dans *Ô Bali : Colin McPhee and His Legacy*, les œuvres jouées sont divisées en divers interprètes, dont les ensembles New Music Concerts, Arraymusic et Evergreen Club. Un concert tel *O Gamelan*, co-présenté par Esprit Orchestra et Evergreen Club en 2013, présentait en revanche quelques œuvres faisant appel aux deux ensembles, notamment celles de Chan Ka Nin et d'André Ristic²²⁸. Parmi les autres ensembles de musique

²²⁷ Voir http://smcq.qc.ca/smcq/fr/evenement/21854/ECM_Les_oiseaux_exotiques.

²²⁸ Respectivement « Éveil aux oiseaux » (2005) et « 'Projet peuple' » (2013). L'œuvre Chan Ka Nin est celle qui a été créée à Montréal en 2005 lors du concert collaboratif avec l'ECM+. Lors du concert de 2013, la pièce

avec lesquels Evergreen Club a collaboré de près ou de loin, Andrew Timar note Nexus, Elmer Iseler Singers, Sanctuary Trio, Aradia Baroque Ensemble et le percussionniste John Wyre (Ages 2009).

D'autre part, Evergreen Club s'est joint à des musiciens issus de l'extérieur de la tradition classique. Parmi eux, notons les fréquentes collaborations du percussionniste sud-indien Trichy Sankaran avec l'ensemble²²⁹. Ce spécialiste de musique carnatique, tradition du sud-ouest de l'Inde, a notamment composé des œuvres pour Evergreen Club combinant gamelan et tambour *mridangam* dès les premières commandes du groupe, telle *Svara Laya* (1984)²³⁰. Une collaboration similaire s'est matérialisée en l'ensemble Nada Rasa, un groupe hybride composé des musiciens Mark Duggan et Andrew Timar ainsi que de Trichy Sankaran et Ravi Naimpally aux percussions indiennes. Cet ensemble, complété par le saxophoniste Ernie Tollar faisait notamment partie de la programmation du Gamelan Summit 1997, événement pancanadien de gamelan organisé par Andrew Timar. Evergreen Club s'est également immergé dans le monde du *hip-hop* et des musiques électroniques urbaines à quelques reprises. Le duo électronique INSiDEaMiND avait déjà acquis une expérience avec Evergreen Club en juin 2009, lui fournissant les rythmes et sonorités électroniques pour l'interprétation de chansons comprise dans *The Songs Project* (Barcza 2009). Plus tard la même année, les deux groupes se sont associé avec le rappeur Abdominal (Andy Bernstein) pour monter une performance où le gamelan constituait l'essentiel des échantillons des rythmes (Green 2009).

Liste d'œuvres à instrumentation hybride		
Œuvre	Composée par	Instrumentation additionnelle
North of Java (1984)	Andrew Timar	Bande électronique
Svaralaya (c1985)	Trichy Sankaran	Mridangam
Road to Ubud (1986)	James Tenney	Piano préparé
Strange Parade	Jon Siddall	Bande électronique
The Greenhouse	Jon Siddall	Bande électronique
Two Paths	Paul Inton	Basse électrique

« Threnody for Carlos Chavez » mélangeait gamelan *degung* et violon alto, sans toutefois constituer un réel mélange avec l'instrumentation d'Esprit Orchestra.

²²⁹ Professeur à York University, Trichy Sankaran fait partie de l'entourage immédiat des musiciens d'Evergreen Club. Bon nombre d'entre eux ont fait des études à cette institutions, certains suivant des cours de musique carnatique auprès de Sankaran.

²³⁰ Dans « Svara Laya », Trichy Sankaran utilise une configuration inventée de six *mridangam* qu'il appelle *mridangam tarang* (Ages 2009).

Islands of Silence (1994)	John Wyre	Darbuka, <i>steel pan</i>
L'arbre de Borobudur (1994)	Gilles Tremblay	2 harpes, 2 percussionnistes, cor français, contrebasse, ondes Martenot
Le matin des magiciens (1996)	Walter Boudreau	2 harpes, 2 percussionnistes, cor français, contrebasse, ondes Martenot
The Eleusinian Mysteries (1998)	Andrew Paul MacDonald	Harpe
Disasters of the Sun (2000)	Ray Ludeke	20 choristes
Last Spring in Toronto (2000)	James Tenney	Grand orchestre
March of the Gamelan (2000)	Milton Barnes	Harpe
Misuzu (2000)	John Wyre	Cor anglais
How it Storms (2002)	Allen Cole, Maristella Roca	chant soprano, mezzo-soprano, ténor, basse
For There and Then (2003)	Bill Parsons	Guitare électrique
Language of Landscape (2004)	Mark Duggan	Clarinete basse, violoncelle, orgue
Meditation on Innocence (2004)	Jeff Reilly	Clarinete basse, violoncelle, orgue
L'échappée d'ailes (2005)	Linda Bouchard	10 vents, contrebasse
Éveil aux oiseaux (2005)	Chan Ka Nin	10 vents, contrebasse
Projet de peuple (2005)	André Ristic	10 vents, contrebasse
Faith: shots (2005)	Bill Parsons	Guitare électrique
Revealed (2006)	Mark Duggan	Voix
Four by four (2013)	Elisha Denburg	Quatuor de percussion
How Many Have Already Fallen There (2014)	Eveline Ramon	Ordinateur

Figure 19. Liste non-exhaustive d'œuvres à instrumentation hybride créées par Evergreen Club.

Ces exemples démontrent la diversité de projets auxquels Evergreen Club a participé tout au long de sa carrière. Malgré des échanges ponctuels avec d'autres milieux artistiques, c'est principalement sur la scène musicale qu'Evergreen Club a construit son réseau de collaborateurs. D'autre part, le dénominateur commun des concerts et œuvres issues de telles collaborations est l'hybridation du gamelan avec des mondes sonores appartenant à d'autres genres et traditions. En considérant les nombreuses commandes mélangeant gamelan *degung* avec un ou plusieurs instruments étrangers, le répertoire du groupe démontre l'étendue de l'expérimentation entreprise par Evergreen Club dans son parcours. Ainsi, l'ensemble a su se faire ambassadeur du gamelan auprès de multiples réseaux et genres musicaux, de la musique classique contemporaine au hip-hop et en passant la musique carnatique.

7.6. La professionnalisation d'un gamelan

De la possession de ses propres instruments à ses activités sans obligations académiques, Evergreen Club se distingue des gamelans associés à l'Université de Montréal et à Simon Fraser University. Toutefois, nous verrons que la carrière d'un tel ensemble n'est pas dénuée d'attaches aux institutions. La carrière d'Evergreen Club dépend effectivement d'une multitude d'organisations et d'institutions prêtes à commanditer ses concerts et projets. D'emblée, les concerts et projets d'Evergreen Club sont financés tantôt par des cachets versés au groupe pour ses services, tantôt par le mécénat d'État. Quant au financement privé, le tout premier concert de l'ensemble en fournit un exemple. Présenté le 9 février 1984 au Hart House de l'Université de Toronto, un cachet était versé par le Hart House Music Committee à l'ensemble. L'embauche d'Evergreen Club à trois reprises par le compositeur Michael Danna pour contribuer à des trames sonores de films constitue également un autre type de contrat à la pige. De plus, certains disques d'Evergreen Club sont issus de commandes faites par de tierces parties. Rappelons que *Sunda Songs* (2004) est une commande de la société privée *Naxos* s'inscrivant dans sa collection *Naxos World*. De la même manière, le disque *Ô Bali – Collin McPhee and His Legacy* (1993) est une production de la société d'état Radio-Canada.

Lorsque les projets de l'ensemble ne sont pas dirigés par des commandes externes, Evergreen Club se tourne vers les demandes de subventions à divers paliers gouvernementaux (Gallant 1990). À cet effet, de nombreux disques de l'ensemble ont été réalisés grâce à ce type de financement. Les disques *North of Java* (1987), *Road to Ubud* (1999), *For There and Then* (2005) et *Translations* (2006) ont ainsi tous bénéficié de bourse du Conseil des Arts du Canada. Quant aux disques *Palace* (1996) et *Bridge* (2017), ils ont été financés par le Conseil des Arts de l'Ontario. Cela démontre dans quelle mesure les activités professionnelles d'Evergreen Club dépendent de telles subventions. À l'inverse, une telle dynamique témoigne des limites qui peuvent empêcher certains projets d'être réalisés. Notamment, c'est l'incapacité à fournir la moitié non-couverte du budget alloué par le Conseil des Arts du Canada qui a empêché

Evergreen Club de se rendre à l'Exposition spécialisée de Vancouver en 1986 lors du festival international de gamelan²³¹.

D'autre part, la logistique du fonctionnement d'Evergreen Club diffère significativement de celle des autres gamelans étudiés. Les instruments ayant été achetés par Jon Siddall, leur entreposage et la tenue des répétitions ont pu se faire à son domicile pendant les années durant lesquelles il dirigeait l'ensemble. Cette réalité est facilitée par le plus petit nombre d'instruments compris dans un gamelan *degung*, orchestre qui contraste grandement avec des ensembles tels le gamelan *gong kebyar* balinais ou le gamelan javanais. Les instruments ont ensuite été relocalisés à divers endroits durant la carrière de l'ensemble. De nos jours, Evergreen Club tient ses répétitions dans les locaux de l'ensemble contemporain Arraymusic. Cet ensemble, proche des musiciens d'Evergreen Club depuis les débuts, a initié en 2015 un programme de résidences permettant à divers ensembles de se réaliser dans un espace propice à la création contemporaine²³². Cette résidence se distingue toutefois de Gamelan Madu Sari et de Giri Kedaton, dont les instruments de prédilection appartiennent à leurs universités d'attache. Evergreen Club est notamment libre d'amener ses instruments en tournée internationale, comme il l'a fait maintes fois durant son parcours.

Le Consulat de l'Indonésie à Toronto, fondé la même année qu'Evergreen Club (1983), est un agent périphérique important dans la carrière du groupe. Nous verrons à la section suivante qu'Andrew Timar a fréquemment servi d'ambassadeur de la musique indonésienne ainsi que de facilitateur pour divers programmes éducatifs à Toronto, parfois au bénéfice immédiat du Consulat. Ce dernier a également commandité et accommodé les ateliers organisés dans le cadre du Gamelan Summit 1997²³³, grande série d'événements mettant à l'honneur des groupes de gamelan de partout au Canada²³⁴. Cet événement encore inégalé au pays a aussi bénéficié du soutien financier de la fondation Asie-Pacifique, laquelle n'est pas étrangère au financement des arts indonésiens au Canada. Dans un même ordre d'idées, Evergreen Club a donné une prestation

²³¹ Information tirée de communications personnelles avec Jon Siddall (entretien informel, août 2018) et Andrew Timar (courriels, hiver 2020).

²³² Voir <https://www.arraymusic.ca/about/resident-artists/>.

²³³ Outre les trois concerts constituant l'élément principal, l'événement de dix jours comportait également divers ateliers pour familiariser les publics avec la culture indonésienne.

²³⁴ Information tirée de plusieurs communications personnelles avec Andrew Timar, de l'automne 2019 à l'été 2021 (courriel et entretiens).

aux côtés de Giri Kedaton lors d'un concert s'inscrivant dans les festivités du 50^e anniversaire des relations diplomatiques entre l'Indonésie et le Canada. Cet événement, organisé en 2003 par le gouvernement de l'Indonésie via l'ambassade à Ottawa, démontre une continuité dans la diplomatie culturelle qui a alimenté la promotion du gamelan au Canada.

En somme, Evergreen Club s'est doté d'un modèle de fonctionnement plutôt unique chez les groupes de gamelan d'Amérique du Nord. Pratiquement, il s'agit d'un groupe professionnel de musiciens jouant des commandes d'œuvres avec comme interface un gamelan *degung*. Il ne s'agit pas d'un ensemble s'étant développé à partir d'un cours universitaire de gamelan, ce qui dispense aux musiciens de répondre à un mandat pédagogique. Cela n'a pas empêché certains musiciens de l'ensemble, en particulier Andrew Timar, de s'investir dans la dissémination et la médiation du gamelan à Toronto. Toutefois, cette extension communautaire s'est faite plus tardivement dans le parcours d'Evergreen Club. Les musiciens étant des pigistes professionnels, les directeurs artistiques à la tête de l'ensemble se sont habitués à chercher du financement auprès des Conseils des arts afin de rémunérer les membres d'Evergreen Club et de soutenir ses projets. Si le Vancouver Community Gamelan et Giri Kedaton financent également certains projets avec de telles demandes de subventions, les musiciens sont avant tout des bénévoles. C'est sur une base volontaire que ces deux communautés se sont solidifiées, épaulées par ailleurs par des universités et des professeurs. En contraste, Evergreen Club s'est affirmé comme ensemble de musique contemporaine professionnel dès sa création, à une époque où il n'existait de toute façon pas encore de modèle pour un gamelan canadien.

7.7. L'expansion du gamelan à Toronto

Depuis la formation d'Evergreen Club, les arts indonésiens ont pris racine dans la ville de Toronto tant par les retombées immédiates de l'activité de l'ensemble que par d'autres initiatives venant diversifier la représentation du gamelan. D'une part, l'ensemble a développé un pendant communautaire par l'entremise d'un groupe amateur utilisant ses instruments et dirigé par Andrew Timar. Ce groupe a d'ailleurs reçu l'instruction du compositeur Nano Suratno lors de

son passage à Toronto en 2008²³⁵. À partir de 2013, Timar a tenu des *Gamelan MeetUps*, rencontres régulières où des membres de la communauté étaient invités à se joindre à lui pour improviser sur gamelan *degung*. D'autre part, Andrew Timar a donné de nombreux ateliers et conférence sur le gamelan *degung* en utilisant les instruments de son ensemble. De plus, Evergreen Club a participé à l'inauguration du World Music Centre du Conservatoire Royal de Musique en donnant un concert et en créant un programme éducatif d'apprentissage du *degung* en 2003 et 2004 (Chapman 2003; Ant 2003).

Par ailleurs, Andrew Timar s'est fait ambassadeur, facilitateur et pédagogue du gamelan javanais dans de nombreux projets éducatifs sans lien direct avec son activité au sein d'Evergreen Club. En 1995, alors que le Consulat de l'Indonésie Gamelan Toronto devenait Consulat Général et recevait un nouveau gamelan javanais, Andrew Timar a été approché pour y fonder un groupe communautaire résident (Figure 20). Gamelan Toronto, actif de 1995 à 2007, était composé de volontaires se rencontrant de façon hebdomadaire pour apprendre le répertoire javanais (Timar 2021, p. 3). Les professeurs responsables d'enseigner ce répertoire étaient des employés du consulat, soit Oni Eko Priyanto suivi de Wawan Wiryawan Padmonojati²³⁶. Durant son existence, Gamelan Toronto a fait partie du programme du Gamelan Summit 1997 et reçu du financement de la part du Conseil des Arts de Toronto (Timar 2021, p. 2021).

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Information tirée de plusieurs communications personnelles avec Andrew Timar, de l'automne 2019 à l'été 2021 (courriels et entretiens).



Figure 20. Gamelan Toronto. Photographie gracieuseté d'Andrew Timar.

Andrew Timar a également agi comme médiateur entre le Consulat Général et l'Université York afin d'ouvrir une classe de gamelan javanais à l'institution d'enseignement. Une entente a ainsi été obtenue pour que l'Université York emprunte un orchestre de gamelan javanais d'accordage *slendro* au Consulat et démarre un programme éducatif²³⁷. Timar a ensuite voyagé en Indonésie pour acquérir certains instruments destinés à remplacer des pièces manquantes ou brisées aux frais de l'Université York. En mai 1999, un concert rituel a été organisé afin d'inaugurer l'orchestre et l'ouverture du cours. C'est également à Timar que le contrat d'enseignement de ce cours a été confié, un rôle qu'il a joué jusqu'en 2003 (Timar 2021). Bien qu'il n'existe plus de cours de gamelan à l'Université York, cette dernière est l'une des rares au Canada sinon la seule avoir tenu des cours de gamelan javanais à l'est de Vancouver (Timar 2021).

²³⁷ Ce gamelan n'est pas le même que celui en résidence au Consulat et utilisé par Gamelan Toronto. Il s'agit d'un plus vieil ensemble d'instruments.

En 2000, Andrew Timar a fondé un autre programme éducatif de gamelan javanais, cette fois visant les écoles publiques. Au nom du Conseil scolaire du district de Toronto (The Toronto District School Board), il a fait la commande d'un grand orchestre javanais auprès du fabricant Suhirdjan. Ce gamelan javanais, à l'instrumentation adaptée pour accueillir un plus grand nombre d'enfants, était destiné à bonifier le curriculum de musique du Conseil scolaire. Dans l'attente des instruments, une première version de ce programme éducatif a été développée en collaboration avec la musicienne Nur Intan Murtadza et le marionnettiste David Powell. Ce dernier ayant fabriqué de toute pièce un gamelan de style javanais au courant des années 1990, ce sont ces instruments qui ont été utilisés pour cette première saison d'enseignement²³⁸. Cette première mouture a pu donner un spectacle de musique et marionnettes, après quoi les instruments javanais sont arrivés en novembre 2000 (Murtadza 2002). Depuis, ces instruments sont divisés en trois orchestres et distribués en rotation à un grand nombre d'écoles publiques à travers Toronto, donnant l'occasion à plusieurs cohortes d'enfants de s'initier au gamelan javanais. Andrew Timar a été directeur et enseignant pour ce programme jusqu'en 2007, après quoi David Powell lui a succédé.

D'autre part, il existe des lignées de dissémination de gamelan à Toronto sans lien avec Evergreen Club. En 1993, l'ethnomusicologue irlandaise Annette Sanger a été engagée à la Faculté de Musique de l'Université de Toronto afin d'ouvrir une classe pratique et théorique de gamelan balinaise (*Balinese Gamelan Performance and Context*). Cette bonification du programme de musique du monde a été rendue possible par l'achat d'un gamelan *semar pegulingan* fabriqué par I Wayan Astawa du village Tihingan, financé par le fonds *Ethnocultural Academic Initiatives* de l'université. Le groupe étudiant Gamelan Dharma Santi a ainsi pu apprendre, en plus de ce répertoire ancien, des pièces tirées du gamelan *gong kebyar*, du *gambuh* et même de l'*angklung* à la suite de l'acquisition d'instruments additionnels en 2007. En marge de son mandat académique, Annette Sanger a également formé le quatuor de *gender wayang* Rat Nadi. Pendant les 25 ans de cours de gamelan balinaise à l'Université de Toronto, elle a pu inviter le couple de musiciens et danseurs I Wayan Sinti et Cokorda Istri Nilawati à deux reprises (2006 et 2008), ainsi que les artistes Vaughan Hatch et Putu Evie Suryadnyani en 2013. Sanger ayant

²³⁸ Information tirée d'une communication personnelle avec Andrew Timar.

pris sa retraite en juin 2018, le gamelan *semar pegulingan* n'est présentement pas utilisé par l'Université de Toronto²³⁹.

Au fil du temps, le portrait général du gamelan à Toronto s'est élargi bien au-delà des activités d'Evergreen Club. Alors que cet ensemble n'avait pas à l'origine de vocation académique, l'un de ses membres fondateurs a joué un rôle crucial dans le développement du volet pédagogique des musiques indonésiennes dans la ville. En marge de ces développements, l'arrivée d'Annette Sanger à l'Université de Toronto a inauguré la dissémination des musiques balinaises dans cette ville. Par la suite, de nouveaux groupes communautaires se sont formés, tel Gamelan Gong Sabrang, un second groupe à répéter sur les instruments du consulat sous la direction de Wiryawan Padmonojati²⁴⁰. La danseuse professionnelle Keiko Ninumia, faisant suite à son implication au sein de Gamelan Toronto et de Gamelan Dharma Santi, a étudié les arts balinaïses outremer et acheté un gamelan *gong kebyar* qu'elle utilise désormais pour entretenir une communauté de musique et danse balinaise à Toronto. Ainsi, différents types de gamelans sont représentés à Toronto sous plusieurs formes et dans une mesure qui honore le précédent créé par Evergreen Club.

²³⁹ Information tirée d'une communication personnelle avec Annette Sanger.

²⁴⁰ La chronologie de ce groupe n'est pas claire, mais il semble que ce groupe ait cessé son activité par suite du départ du consulat de Wiryawan Padmonojati, autour de 2018.

7.8. Étude de cas : *In the High Branches* de Linda Caitlin Smith et *Pitohui* de Mark Duggan

Les œuvres *In the High Branches* de Linda Caitlin Smith et *Pitohui* de Mark Duggan font toutes deux parties d'une série de commandes pour gamelan *degung* et quatuor à cordes inaugurée lors de l'édition 2008 du *Scotia Festival of Music*²⁴¹. À l'occasion de cet événement célébrant la musique de chambre, l'ensemble résident Supernova Quartet avait interprété les parties d'instruments à cordes. Ces œuvres ont ensuite été enregistrées par Evergreen Club et le Quatuor Bozzini en 2012 avant d'être publiées sous le disque *Higgs Ocean* en 2015. Sur l'album, les pièces de Smith et de Duggan débutent et clôturent respectivement le programme. Elles ont été choisies comme étude de cas parce que chaque œuvre correspond à une constante dans la carrière d'Evergreen Club. D'une part, une œuvre commandée à une compositrice sans expertise particulière avec le gamelan. D'autre part, une œuvre composée par un membre d'Evergreen Club. Leur juxtaposition dans un même disque fournit ainsi l'occasion d'élucider les potentielles différences de démarche que ces deux relations au gamelan peuvent engendrer pour la composition d'œuvres.

In the High Branches est la seconde œuvre de Linda Caitlin Smith pour Evergreen Club. En 1997, elle avait composé l'œuvre *A Light Snow* pour gamelan *degung*, expérience qui lui a fait bénéficier d'un contact plus étroit avec les instruments d'Evergreen Club²⁴². Dans *In the High Branches*, seuls les instruments de gamelan faits de bronze sont utilisés : *goong*, *slentem*, *jengglong*, *bonang*, *panerus* et *peking*. Les instruments tels le xylophone de bois *gambang*, les *kendangs*, la cithare *kacapi* et la flûte *suling* sont omis. Le quatuor à corde est par ailleurs complet. Le matériau de l'œuvre se déploie lentement et sur un tempo lent. La pièce est divisée en huit sections, incluant sa partie introductive.

Pendant cette introduction, les instruments de gamelan tiennent des notes longues par des roulements, leurs entrées se chevauchant. Un motif homorythmique est joué aux cordes une

²⁴¹ Pour entendre les deux œuvres, voir <https://evergreenclubcontemporarygamelan.bandcamp.com/album/higgs-ocean>. Les partitions sont inédites et ont été obtenues auprès de Mark Duggan et d'ECCG.

²⁴² Information tirée d'un entretien entre Mark Duggan et l'auteur, le 17 mars 2021. Rappelons par ailleurs l'importance du contact avec les instruments lors de la composition pour les créateurs indonésiens.

première fois, puis varié après un moment de silence. Cette texture se poursuit dans la partie A, pendant laquelle le gamelan tapisse l'espace sonore de notes tenues alors que le contenu mélodique est surtout développé par les cordes. De façon plus pointilliste, les instruments à cordes jouent des notes en alternance, créant une mélodie de timbres. La texture du gamelan ne change réellement qu'à la partie C, où ce sont les instruments en bronze qui génèrent une mélodie de timbre. Une mélodie arpégée et ascendante est répétée et développée sur tout le registre du gamelan, alors que les cordes adoptent un jeu tantôt homorythmique, tantôt contrapuntique.

The musical score for Figure 21, measures 46 to 50, is presented in a multi-staff format. The instruments included are Pek, Pan, Bon, Jen, Slen, Gong, Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The gamelan instruments (Pek, Pan, Bon, Jen, Slen) play a rhythmic pattern with dynamics *mp* and *p*. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc.) play a melodic line with dynamics *p* and markings *molto legato*. The Gong part is mostly silent, with some notes in the first and third measures. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the fourth measure.

Figure 21. Exemple de texture de la partie C, mesures 46 à 50.

Aux mesures 71 à 75, le gamelan est utilisé pour générer un accord répété trois fois. Non seulement l'utilisation harmonique des instruments de gamelan est assez rare dans la tradition sundanaise, le *goong* précède l'entrée des accords alors que le rôle d'un gong est généralement de ponctuer la fin d'une phrase. Dans la partie E, quatre instruments de gamelan se suivent en

homorythmie, alors que l'écriture traditionnellement hétérophonique a tendance à laisser place aux ornements et ainsi remplir les subdivisions rythmiques. Les motifs de cette section agissent comme un ostinato par-dessus lequel le quatuor adopte un jeu lyrique. Les parties F et G poursuivent avec une utilisation chordale des instruments de gamelan. Ces accords sont répétés en ostinato, laissant à nouveau les cordes développer le contenu mélodique.

The image shows a musical score for measures 99 to 104. It features two main sections of instruments: a gamelan ensemble and a string quartet. The gamelan parts are Pek, Pan, Bon, Jen, Slen, and Gong. The string quartet parts are Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is marked with '99' at the beginning and '104' at the end. A box containing the letter 'F' is placed above the score at measure 100. The gamelan parts play a rhythmic ostinato with 'lunga' markings above the notes. The string quartet parts play a lyrical melody with 'lunga' markings above the notes. Dynamic markings include 'mp' (mezzo-piano) and 'pp' (pianissimo). The Gong part is marked 'slightly damped'.

Figure 22. Exemple d'homorythmie et de texture chordale au gamelan, mesures 99 à 104.

En général, l'écriture d'*In the High Branches* est très pointilliste et éparse, avec beaucoup de motifs courts répétés ou variés. Comparativement aux cordes dont le jeu est souvent lyrique, le rôle mélodique attribué au gamelan est somme toute marginal. Cela contraste avec la composition

traditionnelle d'une œuvre pour gamelan, typiquement guidée par une mélodie nucléaire dont les variations simultanées génèrent davantage de complexité harmonique et rythmique. D'autre part, les gongs tendent à démarrer des phrasés plutôt qu'à les conclure, une approche *front-weighted* contraire au gamelan (Spiller 2009). Pratiquement, il n'y a pas de référence au gamelan dans le matériau musical. Smith se sert du gamelan plutôt comme un réservoir de notes et de timbres, voire comme une extension de l'arsenal des percussions classiques. Sur le plan esthétique, la pièce se déploie lentement, avec beaucoup d'indépendance entre la famille des cordes et le gamelan, qui interviennent souvent en alternance ou en décalage.

Dans *Pitohui* de Mark Duggan, membre d'Evergreen Club ayant composé mainte fois pour gamelan *degung*, il n'y a pas non plus de référence explicite au gamelan dans le matériau. Toutefois, l'influence de son expertise de percussionniste professionnel est palpable. La pièce est divisée en trois sections contrastantes, lesquelles ne comportent peu ou pas d'éléments idiomatiques au gamelan, quoiqu'une utilisation prédominante du gamelan par rapport aux cordes. Sur le plan de l'instrumentation, *Pitohui* n'emprunte que le violon et le violoncelle au quatuor. Quant aux instruments de gamelan, Duggan conserve la sélection de Smith mais y soustrait le *slentem*.

L'introduction, aux interventions éparses des divers instruments, enchaîne vers une mélodie ostinato au violon, par-dessus laquelle les instruments de gamelan interagissent de façon pointilliste, laissant résonner des notes longues. Le violoncelle s'ajoute à la texture à la mesure 33, jouant des mélodies plus lyriques. La section centrale, composée des parties B et C, est plus rapide et constituée de brefs échanges entre tous les instruments, lesquels se répondent les uns les autres à l'aide d'un vaste éventail de modes de jeu. Les cordes passent du trémolo, aux pizzicati et glissandi en passant par le grattage des cordes (*scratch tone*). Plusieurs interventions du gamelan sont sous forme de rebond, soit une seule note répétée à un rythme de plus en plus rapide²⁴³. Cette section est très dense, avec peu de moments *legato* et d'interventions continues d'un même instrument. La dernière section de l'œuvre, dont le tempo est plus lent, utilise le *peking*, *panerus* et *bonang* pour créer des accords. Le *jengglong* entame un ostinato à la noire, suivi du *bonang* qui joue un ostinato à la double croche à partir de la mesure 168. Le jeu chordal

²⁴³ Ce type d'intervention rythmique est fréquemment entendu dans la musique balinaise.

du *peking* et *panerus* accompagne ces ostinatos jusqu'à la fin de l'œuvre, alors que les cordes exécutent des mélodies lyriques, plus *legato*.

The musical score for measures 78-81 shows a disjointed texture. The violin and cello parts are marked 'arco' and 'pizz.' respectively. The jenglong part features a triplet and a 'mute' instruction. The gong/kempul part is marked 'mf'.

Figure 23. Exemple de texture disjointe à la partie B, mesures 78 à 81.

Mis à part les rebonds des instruments de gamelan de la section centrale, technique fréquente dans la musique balinaise, peu d'éléments renvoient à l'écriture traditionnelle pour gamelan. Cette comparaison illustre que malgré le contact prolongé avec le gamelan d'un compositeur comme Mark Duggan, son rôle de musicien et compositeur au sein d'Evergreen Club est filtré par sa pratique de percussionniste. De fait, son rapport privilégié avec les instruments ne se traduit pas automatiquement par une écriture pour gamelan plus idiomatique, bien que certaines de ses œuvres antérieures aient incorporé de tels éléments²⁴⁴. De la même manière, Linda Caitlin Smith n'a pas puisé son inspiration du gamelan lui-même pour l'écriture sa pièce. Par ailleurs, notons qu'aucune des pièces vues ne contient de partie de *suling*, alors que la flûte domine généralement la texture du gamelan *degung* en fournissant une ligne mélodique clé. En résultent donc des œuvres dont l'univers sonore est assez éloigné de celui du gamelan *degung*, voire du gamelan en général.

²⁴⁴ Par exemple, l'utilisation de mélodies imbriquées de style *ceruk*, l'équivalent sundanais du *kotekan* dans la pièce.

Néanmoins, une utilisation plus dense et plus virtuose du gamelan se dégage dans l'écriture de Mark Duggan. En plus de n'employer que la moitié du Quatuor Bozzini, le compositeur donne aux instruments individuels de gamelan des parties beaucoup plus indépendantes. Le contenu mélodique est ainsi surtout développé par le gamelan et l'interaction entre ses différents éléments. Il s'agit toutefois d'une écriture assez pointilliste qui fait s'entrecroiser les registres. À la manière d'*In the High Branches*, les phrases de gamelan se déploient fréquemment sous forme de mélodie de timbres, quoiqu'avec une densité rythmique beaucoup plus grande. Cela donne un caractère beaucoup moins lyrique aux mélodies de *Pitohui* par rapport à celles d'*In the High Branches*.

The image shows a musical score for measures 97-100. The score is arranged in seven staves, each labeled with an instrument: violin, cello, peking, panerus, bonang, jenglong, and gong/kempul. The violin part starts with a 'norm' marking and includes a 'mp' dynamic. The cello part has a 'gliss.' marking. The peking and panerus parts are marked with 'f'. The bonang part has a '+' marking. The jenglong part has a '3' marking and a 'f' dynamic. The gong/kempul part has a 'f' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Figure 24. Exemple de mélodie de timbre à la partie C, mesures 97-100.

En somme, ces deux exemples démontrent qu'il y a une grande différence de tendance compositionnelle au sein des œuvres commandées par Evergreen Club par rapport avec la composition chez Vancouver Community Gamelan et Gamelan Giri Kedaton. Alors que dans ces ensembles, les compositeurs puisent généralement leur matériau à même les idiomes musicaux du gamelan, ce sont ici les expertises de composition occidentale et de percussion classique qui transparaissent respectivement dans les œuvres de Linda Caitlin Smith et Mark Duggan. Cela s'inscrit dans la continuité du répertoire d'Evergreen Club, qui reflète une multitude de

démarches de composition individuelles, sans égard à un devoir de puiser dans la tradition du gamelan.

8. De nouvelles racines pour le gamelan au Canada

« ...it's three different flavors! »²⁴⁵

-Kenneth Newby

« I think it's a natural link for Canada because of the emphasis on multiculturalism. I noticed right away when I moved to Canada that there was such a strong policy of multiculturalism. Encouraging different communities to maintain their culture and supporting cultural events by all different ethnic communities in Calgary. [...] So multiculturalism then was a natural place for Indonesian gamelan to fit into that policy, to say "okay now we have another cultural treasure or wealth that can become a part of this fabric of Canadian performing arts. »²⁴⁶

-Brita Renée Heimarck

« Les groupes comme ça... ça monte et ça descend... »²⁴⁷

-Éric Da Silva

²⁴⁵ Citation de Kenneth Newby lors d'un entretien avec l'auteur, le 5 février 2021.

²⁴⁶ Citation tirée d'un entretien entre Brita Renée Heimarck et l'auteur le 25 mars 2020.

²⁴⁷ Citation tirée d'un entretien entre Éric Da Silva et l'auteur le 9 mai 2020.

8.1. Des contextes de création déterminants

Au cours de ce mémoire, nous avons dressé une brève chronologie de l'arrivée du gamelan dans trois villes canadiennes. D'emblée, ces perspectives historiques ont permis d'illustrer que trois différentes souches de musique indonésienne ont été importées au Canada à partir des années 1980. À Toronto, Evergreen Club Gamelan a développé son ensemble autour de l'usage d'un *degung* provenant de l'ouest de Java. Pour Vancouver, la tradition centrale javanaise a prédominé pendant plus d'une décennie en raison des instruments acquis par Simon Fraser University à la suite de l'Expo 86. Dans le même contexte, l'Université de Montréal a acquis deux gamelans balinais pour sa Faculté de Musique. D'autre part, ces trois contextes sont à l'origine d'une pratique musicale opérant selon des modèles d'ensembles différents. Si la formation d'un noyau de musiciens avancés s'est faite à travers un mandat pédagogique institutionnel pour les communautés de Vancouver et Montréal, l'ensemble fondé par Jon Siddall à Toronto s'est à l'inverse affirmé dès le départ comme groupe de musique professionnel. De surcroît, Evergreen Club s'est tout de suite lancé dans l'interprétation d'œuvres nouvelles et non idiomatiques à la tradition sundanaise, un pendant qui s'est développé plus graduellement dans les autres villes.

Dans la seconde partie, nous avons analysé plus spécifiquement l'évolution de ces trois communautés musicales ainsi que le contexte unique dans lequel elles se sont développées. En développant notre propos selon huit axes d'analyses, nous avons tenté de faire ressortir les éléments distinctifs se manifestant dans chacune de ces régions où le gamelan se développe depuis les dernières décennies. Nous avons porté notre regard sur les intentions originelles derrière la fondation de chaque groupe, les propriétés matérielles des instruments, le type d'idiome musical appris et joué, l'évolution du répertoire, la relation de l'ensemble aux autres arts, son rapport aux institutions et ses retombées sur la communauté artistique locale. Comme dernier axe d'analyse, nous avons présenté une ou plusieurs œuvres récentes et créées au sein de ces ensembles. Ces études de cas ont ainsi permis de mettre en relief certains aspects discutés précédemment en les situant dans un contexte de création spécifique. Il apparaît ainsi que le résultat d'une nouvelle œuvre de gamelan créée à Toronto a toutes les chances de différer

considérablement de celles créées à Montréal ou à Vancouver en raison de son contexte de création spécifique, lequel circonscrit volontairement ou non les paramètres de l'œuvre²⁴⁸.

À Montréal, l'apprentissage continu de traditions balinaises variées a habitué les musiciens de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton à un idiome musical tendant aux tempi rapides, aux changements formels abrupts et aux mélodies imbriquées (*kotekan*). Cette propension à exploiter la virtuosité rythmique est reflétée dans la plupart des nouvelles œuvres composées pour Giri Kedaton. De plus, l'accès à un nombre grandissant d'ensembles instrumentaux a offert la possibilité de mélanger les timbres et les modes afin d'obtenir des instrumentations non conventionnelles. Bien que cette avenue n'ait été que peu explorée jusqu'à présent, l'œuvre *Campuran* d'Hugo Levasseur s'impose comme un résultat naturel de la coexistence de différents genres de musique balinaise dans le répertoire de l'Atelier de gamelan et de Giri Kedaton. Rappelons que la pièce mélange les métalphones du gamelan *gong kebyar* à ceux du gamelan *angklung*, permettant de générer un mode hybride. Avec les nombreux changements quant à la notation, à l'instrumentation et au contenu musical qui sont survenus tout au long du processus créatif, cette pièce exemplifie par ailleurs la dépendance du résultat de l'œuvre à son contexte de création, élément clé de la composition à Bali.

À Vancouver, le groupe de musiciens constituant le Vancouver Community Gamelan a intégré deux idiomes musicaux, soit le gamelan javanais interprété sur les instruments localisés à Simon Fraser University ainsi que le *gender wayang* balinaise joué sur des instruments privés. L'accès matériel à deux modes distincts sur un même orchestre, offert par le gamelan javanais, en a naturellement poussé plusieurs à exploiter ce réservoir de hauteurs. Dans de nombreuses œuvres enregistrees par Gamelan Madu Sari, une combinaison des modes *pelog* et *slendro* est à l'origine des harmonies et mélodies développées. L'apprentissage de la musique javanaise, souvent vocale, a également encouragé une forte utilisation du chant dans la création de nouvelles œuvres. L'incorporation de mélodies imbriquées, plus fréquentes dans la musique balinaise, peut être comprise comme l'héritage du *gender wayang* pratiqué par de nombreux musiciens du Vancouver Community Gamelan. L'influence balinaise est d'ailleurs évidente dans *Beledrone* de Michael O'Neill puisque celle-ci s'inspire directement du gamelan processionnel *beleganjur* avant d'y ajouter cornemuses et autres instruments. L'éclectisme de cette œuvre s'inscrit

²⁴⁸ Et vice-versa.

également dans une longue tradition de création multimédia et interdisciplinaire autour du gamelan à Vancouver, laquelle a constamment encouragé l'hybridation du gamelan avec traditions musicales et médiums artistiques autres. En ce sens, une œuvre mélangeant gamelan balinais et cornemuse aurait difficilement pu être le produit des autres communautés étudiées.

Pour l'ensemble torontois Evergreen Club Contemporary Gamelan, la création musicale est fortement teintée par la tradition européenne des musiques de création. Tant les artistes sollicités par l'ensemble que les musiciens-compositeurs en faisant partie ont une formation avant tout occidentale. Puisque l'interprétation de musique sundanaise n'est pas l'élément central des activités de l'ensemble, la direction musicale que prennent les nouvelles œuvres est au gré des créateurs. En comparant une œuvre signée de Mark Duggan, percussionniste dans ECCG, avec une commande faite à Linda Caitlin Smith, compositrice externe, nous avons observé que la connaissance du gamelan de l'un ne rapproche pas forcément ses œuvres des musiques indonésiennes par rapport à celles signées par l'autre. Ainsi, le gamelan *degung* d'ECCG lui sert avant tout d'interface pour la création musicale, ce qui n'empêche pas le groupe d'être perçu comme ambassadeur des musiques indonésiennes dans la scène culturelle torontoise. Fixées sur la partition, les œuvres interprétées sont davantage prédéterminées que celles se façonnant au fil des répétitions chez les autres ensembles. Le gamelan n'étant toutefois pas standardisé, les œuvres commandées par ECCG ne sont pas pour autant reproductibles. En plus d'être conçu selon un accordage spécifique, ce répertoire exploite une instrumentation augmentée unique au *degung* d'ECCG.

Toutefois, cette corrélation entre contexte et création se heurte à quelques obstacles. Certains aspects, tels que la relation d'un gamelan aux institutions et ses retombées sur la communauté artistique, permettent plus difficilement de tirer des conclusions concrètes quant qu'à la musique qui est composée pour ces ensembles. À défaut de se traduire nettement en paramètres musicaux, ces éléments éclaircissent néanmoins l'étendue des ressources ayant permis à chaque ensemble de se développer au fil du temps. La présence de consulats indonésiens à Vancouver et à Toronto a manifestement donné de nombreuses possibilités de concerts et de subventions aux groupes de gamelan de ces villes, y alimentant la vitalité des musiques indonésiennes. L'indépendance relative de chaque ensemble face à une université a également circonscrit l'étendue de ses

activités. Sans attaches universitaires, et ne sollicitant qu'un petit nombre de musiciens, ECCG a pu librement emporter ses instruments en tournée à l'international. À l'inverse, Giri Kedaton dépend en grande partie des locaux et instruments appartenant à l'Université de Montréal, en plus de solliciter un grand effectif pour ses orchestres de prédilection. Le Vancouver Community Gamelan se situe à mi-chemin, ayant toujours eu une relative indépendance grâce au Western Front et à l'acquisition d'instruments par les musiciens. Cette dernière institution, véritable quartier général pour la création multimédia à Vancouver, a fourni à Gamelan Madu Sari une plateforme encourageante pour la composition et les expérimentations diverses.

En somme, ces aspects illustrent le processus dynamique dans lequel le gamelan se développe selon ses différents lieux d'accueil. L'adaptation à de nouveaux contextes est facilitée par la non-standardisation des musiques indonésiennes, ainsi que par l'historique de transformations qu'a subi le gamelan depuis des siècles dans l'archipel indonésien. De plus, le gamelan est associé à une riche tradition de création, laquelle invite les innovations plutôt que les rejette. Même au sein de ses répertoires les plus traditionnels, la tradition orale a engendré une recomposition continuelle des pièces plutôt qu'une fixation de leur interprétation. Nous soutenons que ces propriétés du gamelan en font une musique malléable et propice à être développée dans de nouveaux contextes. De surcroît, l'interaction de cette pratique musicale avec son nouveau milieu favorise l'émergence de spécificités régionales. Les œuvres originales créées au sein de ces nouveaux contextes sont ainsi comprises comme la cristallisation et la matérialisation de ces traits distinctifs.

8.2. Vers des identités musicales régionales

Le gamelan au Canada a une histoire très jeune, son plus vieil ensemble actif n'ayant pas encore quatre décennies. En comparaison avec l'archipel indonésien, où le gamelan se développe depuis des siècles, l'évolution de cette tradition musicale n'y est qu'à ses balbutiements. Il serait donc difficile d'extraire des paramètres bien définis dans une mesure analogue à la situation indonésienne. Les communautés dont dépend le maintien d'une culture de gamelan au Canada sont bien plus restreintes. Pour circonscrire des régionalismes musicaux au Canada, il nous

faudrait avoir un plus grand recul et attendre de voir dans quelle mesure le gamelan continue de se développer dans les prochaines décennies. Néanmoins, la présente étude démontre qu'il est d'ores et déjà possible d'identifier certaines caractéristiques régionales, lesquelles font suivre une trajectoire unique aux ensembles de chaque région. La division des traditions de gamelans indonésiens en trois grandes régions nous est ici utile pour réfléchir sur l'importance de la sorte de gamelan importée dans une ville nord-américaine. Effectivement, le Canada a la particularité d'avoir eu des ambassadeurs des trois grands styles régionaux de gamelans dès les débuts de l'activité de ses premiers ensembles.

Pour Montréal, ville dans laquelle le gamelan balinaise est resté la principale ressource et référence, les implications sont multiples. Notamment, les pièces apprises sont le plus souvent des compositions strictes, laissant peu de place à l'ornementation ou l'improvisation. Cette particularité de la musique balinaise est notamment due à la grande densité rythmique et aux nombreux changements formels nécessitant un synchronisme rigoureux entre les musiciens. Les mélodies d'ornementation, divisées en deux parties complémentaires et formant des *kotekan*, ne permettent pas de variation. La tendance du gamelan balinaise est également aux grands contrastes dynamiques, incitant les musiciens à jouer vite et fort. Ces éléments font contraste au jeu plus modéré et à la relative liberté d'interprétation allouée dans le gamelan javanais. De plus, la musique balinaise étant indissociable de sa danse, cette forme artistique a systématiquement accompagné les concerts de gamelan à Montréal. L'engouement pour la danse balinaise, qui s'est maintenu au fil des générations, a incité plusieurs artistes à approfondir cet art. Ainsi, ce réseau de danse est un effet collatéral de la prééminence du gamelan balinaise dans cette ville.

À Vancouver, l'emphase sur le gamelan javanais a initié le Vancouver Community Gamelan à de nombreuses particularités. Entre autres, la lecture d'une notation chiffrée et l'interprétation plus libre des mélodies par certains instruments de l'orchestre sont remarquables. Le chant, plus rare dans la musique balinaise, a également été très important durant les ateliers estivaux dirigés par K.R.T. Wasitodipuro et Hardja Susilo. Nous avons vu que ces éléments se sont retrouvés dans de nombreuses créations du Vancouver Community Gamelan, tout comme la présence du théâtre d'ombres (*wayang kulit*). À Bali, le théâtre d'ombres est accompagné du petit ensemble *gender wayang*, ce qui en fait une forme artistique plus éloignée des grands orchestres de gamelan.

Toutefois, le *wayang kulit* javanais est accompagné par le même grand orchestre employé pour la musique vocale et instrumentale. Cela implique qu'à Vancouver, les instruments en résidence à Simon Fraser University ont pu être utilisés tant pour le répertoire musical que pour accompagner cette forme théâtrale.

Quant à Evergreen Club Contemporary Gamelan, le choix d'un *degung* par Jon Siddal a fait du groupe un ensemble de chambre. En ce sens, le gamelan *degung* se distingue parmi les traditions orchestrales de gamelan en Indonésie. La texture étant ainsi moins stratifiée, la mélodie est un élément clé du gamelan *degung*. Dans les œuvres *klasik* de *degung*, les instruments tels le *suling* et le *bonang* guident l'ensemble par leurs mélodies très ornementées. Ces aspects sont bien évidents dans les projets d'ECCG qui mettent en valeur ou réarrangent des œuvres classiques et populaires du répertoire sundanais. À l'époque où l'ensemble jouait sur les instruments *Si Pawit*, seul le mode pentatonique *pelog* était disponible, ce qui a influé sur la mélodicité des œuvres composées par les membres d'ECCG. Gilles Tremblay avait pour sa part cité une pièce de *degung klasik* dans *L'arbre de Borobudur* afin d'y introduire un élément idiomatique au gamelan. Les projets orientés vers les musiques populaires et urbaines d'ECCG peuvent également être compris comme une extension de cette propension à la mélodie du gamelan *degung*. Même s'il est vrai qu'ECCG a beaucoup moins forgé son identité sur l'héritage sundanais que sur celui des musiques contemporaines nord-américaines, certaines propriétés de la musique traditionnelle pour *degung* sont reflétées dans le répertoire de l'ensemble torontois.

Toutefois, les particularités de chaque ensemble ne se limitent pas qu'à l'interface instrumentale ou à ses idiomes musicaux de référence. La direction artistique qu'a prise le gamelan dans ces trois villes est également le produit d'éléments disparates, tels que les circonstances dans lesquelles le gamelan a pu être importé, le réseau artistique et institutionnel d'accueil et les intérêts de ses musiciens. Nous avons vu qu'à Vancouver, la tendance est à l'interaction du gamelan avec les technologies multimédia, avec les formes d'arts dramatiques ainsi qu'avec diverses traditions musicales, de la musique électronique à la musique pour cornemuses écossaises. À Montréal, l'héritage rapide et imprévisible de la musique *gong kebyar* a été réinvesti dans un projet fusionnant gamelan et musiques tout aussi rythmiquement complexes tels

le *heavy metal*, le *rock* et la *world music*²⁴⁹. De plus, la coexistence de nombreux types de gamelan dans la pratique de Giri Kedaton commence à influencer sur le choix d'instrumentation des créations récentes pour l'ensemble. Dans le cas d'Evergreen Club Contemporary Gamelan, le réservoir de hauteurs et d'instruments plus restreint du gamelan *degung* a été un incitatif à l'hybridation entre gamelan et autres types d'ensembles et d'instruments variés. L'expression du *gamelan-plus* teinte toute la carrière d'ECCG, qui comprend de nombreuses commandes faisant interagir le gamelan avec d'autres timbres. C'est également pour élargir les possibilités qu'ECCG a fait la commande d'instruments additionnels, habituellement étrangers au *degung*, lors de l'achat de son second orchestre.

8.3. En dialogue avec l'Indonésie

La présence de communautés de gamelan au Canada, bien qu'elle ne résulte pas directement des diasporas indonésiennes, représente néanmoins un espace privilégié d'échange culturel entre artistes canadiens et indonésiens. D'emblée, le nombre d'artistes indonésiens dont le séjour au Canada a bonifié la carrière est parlant. Sutrisno Hartana, embauché il y a plus de 25 ans par le Consulat général de l'Indonésie à Vancouver pour enseigner le gamelan javanais, est devenu une référence inestimable pour la promotion, l'enseignement et la diffusion de cette culture artistique. La présence et l'implication soutenue d'Hartana au sein de la communauté de gamelan a permis à cette dernière de bénéficier du savoir-faire d'un artiste javanais érudit sur une base régulière. Dans cette ville, les ressources semblent également avoir favorisé un flux régulier d'artistes invités pour des résidences artistiques à court terme, une tradition tirant ses racines des Summer Intensives de Simon Fraser University. Le gamelan étant d'intérêt commun pour plusieurs autres institutions, telles University of British Columbia ou encore le Western Front, le chevauchement de leurs efforts pour diffuser les arts indonésiens a su alimenter ce processus d'échanges à travers les générations.

²⁴⁹ Ici, le terme désigne une musique mélangant diverses influences de musiques traditionnelles et s'inscrivant donc aisément dans la catégorie commerciale de *world music*. Pour une définition de *world music*, voir Klump 1999.

Au sein de l'Atelier de Gamelan et de Giri Kedaton, les présences balinaises se sont faites plus éparses, reflétant des fluctuations dans les ressources et intérêts de l'Université de Montréal. L'ouverture de l'Atelier, qui avait généré beaucoup d'engouement administratif et médiatique en 1987 et 1988, a permis à cinq musiciens virtuoses balinaises de venir enseigner à Montréal sur une période de huit ans. Souvent accompagnés de leurs épouses et enfants, ces artistes ont à la fois façonné la compréhension du gamelan balinaise dans la ville et développé le pan international de leur carrière²⁵⁰. Le passage d'I Wayan Suweca « Kecil » de 1989 à 1992 est important puisqu'il a été l'occasion pour ce dernier d'enseigner tout en obtenant un diplôme de maîtrise en percussions. De 2009 à 2013, l'embauche d'I Dewa Made Suparta comme chargé de cours pour l'Atelier de gamelan a été la pierre angulaire de son immigration au Canada. Prenant ainsi en charge les groupes étudiants et Giri Kedaton pendant quatre ans, l'enseignement du gamelan demeure aujourd'hui son gagne-pain au pays. Après avoir déménagé à Waterloo en 2013 et assisté son épouse Maisie Sum au développement d'un cours de gamelan à l'Université de Waterloo, il a été officiellement engagé par cette institution en septembre 2015. C'est également la présence du gamelan à l'Université de Montréal qui a poussé I Putu Arya Deva Suryanegara à s'y inscrire pour une maîtrise en composition, programme qu'il poursuit depuis septembre 2019 tout en s'impliquant artistiquement auprès de Giri Kedaton.

Quant à la musique sundanaise, son ambassadeur le plus influent pour Evergreen Club Contemporary a été Burhan Sukarama. Ce musicien sundanais, virtuose de la flûte *suling*, s'est établi aux États-Unis dès 1988, facilitant sa mobilité en Amérique du Nord pour transmettre son savoir ailleurs. C'est dans ce contexte qu'il a été invité de nombreuses fois par ECCG pour enseigner et interpréter des œuvres avec l'ensemble. Rappelons qu'en 1993, Sukarma a été le mentor du groupe pour une résidence d'enseignement de six semaines. De plus, plusieurs de ses compositions et arrangements figurent parmi les enregistrements de musique sundanaise produits par ECCG. Le groupe a également invité Nano Suratno pour une période plus brève de dix jours afin de produire un concert de musiques populaires sundanaises en 2008. Du côté institutionnel, Annette Sanger a pu obtenir des fonds pour faire venir des artistes balinaises à trois reprises. Notamment le virtuose I Wayan Sinti et son épouse Cokorda Istri Nilawati, qui ont séjourné à Toronto pendant une session universitaire complète en 2008.

²⁵⁰ Rappelons que les femmes et filles de ces musiciens ont participé à l'enseignement de la danse et participé aux

Ce bref rappel des présences indonésiennes chez les gamelans de Vancouver, Montréal et Toronto ne fait qu'une esquisse des impacts concrets qu'ont pu avoir ces communautés musicales sur les carrières d'artistes de l'Indonésie. Si certains de ces artistes ont émigré en Amérique du Nord afin d'y poursuivre une carrière, d'autres qui y ont enseigné de façon plus éphémère ou périodique sont ensuite retournés dans leurs milieux et ont poursuivi des pratiques artistiques nourries de ces échanges. À l'inverse, de nombreux Canadiens ont choisi de dédier des séjours de durées variables à l'étude de l'une ou l'autre des traditions de gamelan en Indonésie, faisant ensuite rayonner ce savoir dans leur communauté. À son apogée, ce paradigme a amené des gamelans canadiens à voyager en tant qu'ensemble en Indonésie. Certains de ces voyages ont eu comme principal objectif la présentation de concerts, comme lors des concerts d'Evergreen Club Contemporary Gamelan à Java ou de la tournée balinaise de 2013 de Gamelan Gita Asmara. D'autres séjours ont plutôt été de l'ordre de la collaboration interculturelle. Le projet de Michael Tenzer réalisé en 2002 avec l'ensemble balinaise Çudamani et des musiciens de Vancouver est de cet ordre. Plus emblématique encore de cette tendance est le projet de longue haleine *Semar in Lila Maya*, qui a soudé artistiquement le Vancouver Community Gamelan au groupe javanais Wargo Laras pendant plus de deux ans. Rappelons que ce projet a été présenté tant à Java qu'au Canada, développé à travers une série d'ateliers collaboratifs.

Ces considérations démontrent bien en quoi le gamelan, en Indonésie ou ailleurs, s'inscrit dans un réseau culturel international. Le gamelan et ses traditions associées agissent ainsi comme ponts qui permettent à des artistes de pays éloignés comme le Canada et l'Indonésie d'interagir et d'exercer une influence mutuelle sur leurs milieux respectifs. Même si la nature et la magnitude de tels échanges dépendent souvent de contraintes externes telles que le soutien d'institution ou l'obtention de subventions, le gamelan au Canada dépasse la représentation des arts de l'Indonésie. Il agit plutôt comme vecteur d'échanges artistiques et culturels autour d'une tradition en perpétuel développement dans les îles de Java et Bali. Il va de soi que la création artistique pour gamelan, qu'elle soit faite en Indonésie, au Canada ou ailleurs, en vient à tomber sous le regard de ses praticiens partout au monde. Ce phénomène génère ainsi un climat favorable à l'innovation et à l'expérimentation avec la tradition. Les communautés de gamelan canadiennes n'y font pas exception.

8.4. La double mission des gamelans canadiens

Par l'analyse de trois ensembles de gamelans fort distincts, nous avons vu que ceux-ci sont immanquablement redevables à la culture indonésienne. Ne serait-ce que par leur utilisation d'un gamelan comme instrumentation, ces groupes connotent leurs activités artistiques d'une référence aux formes traditionnelles de musique des îles de Java et Bali. Evergreen Club Contemporary Gamelan, malgré un répertoire fort éclectique, s'engage tout de même à se faire ambassadeur des musiques sundanaises. Les groupes de gamelan à Montréal et Vancouver, alors qu'ils ont été fondés autour de l'apprentissage de pièces traditionnelles, ont évolué de manière à faire une grande place à la création d'œuvres nouvelles. Ces groupes communautaires, formés de musiciens aux intérêts et talents diversifiés ont ainsi produit de nouveaux répertoires à leur image. Cela démontre qu'à l'instar de nombreux gamelan établi hors de l'Indonésie, ces ensembles poursuivent un double mandat dans leur pratique. Selon différentes proportions, les gamelans canadiens négocient la représentation des traditions de gamelan avec une émancipation artistique de ces mêmes traditions.

D'emblée l'apprentissage et l'interprétation d'un répertoire musical d'ailleurs par un groupe d'individus ne faisant pas partie de la diaspora représentante de cette culture sont un loisir qui s'insère bien mal dans les sociétés urbaines de l'Amérique du Nord. Dans un environnement culturel où l'art est standardisé, compartimenté et commodifié, tous les repères spirituels, communautaires et rituels propres au gamelan sont perdus. De plus, le rythme de vie laisse peu de place à l'investissement à long terme dans un projet communautaire, ce qui explique en partie le roulement de membres que connaissent les groupes de gamelan canadiens. Evergreen Club Contemporary Gamelan a su trouver une formule adaptée à ce contexte en s'imposant comme ensemble professionnel. Pour Giri Kedaton et le Vancouver Gamelan Community, qui demeurent des projets essentiellement bénévoles, la stricte immersion dans la musique javanaise ou balinaise devient un enjeu. Effectivement, il est raisonnable de se questionner sur la signification d'un parcours purement orienté sur l'interprétation de musiques traditionnelles venues de l'Indonésie, alors que le milieu artistique canadien a si peu de repères quant à ces genres musicaux. Mark Parlett nous pose la question de façon très directe: « People say idiosyncratic but there's a beauty

in that too... I'm pointing at you as a Balinese musician: How long does one keep playing *Baris*²⁵¹? What does that mean to you? »²⁵².

Cette réflexion amène de nombreux agents du gamelan à se réapproprier la tradition pour créer des œuvres et projets originaux, une direction encouragée par la tradition de création déjà associée au gamelan. L'enracinement de cette musique dans son héritage sud-est asiatique incite toutefois à maintenir un certain équilibre entre la présentation d'œuvres nouvelles et celles issues de répertoires traditionnels indonésiens. Ces deux pôles font écho aux débats qui existent sur la présence du gamelan outremer depuis les années 1960 aux États-Unis, soit le choix entre la composition ou l'ethnomusicologie. Les ressources accommodant le gamelan au Canada étant historiquement moindres qu'aux États-Unis, les groupes qui s'y développent n'ont pas forcément le luxe de se cloisonner dans une idéologie ou direction artistique fixe. Dans les faits, les groupes de gamelans étudiés dans ce mémoire se situent quelque part entre ces deux approches. La nature de leurs activités fluctue selon les ressources disponibles et l'intérêt de leurs membres respectifs.

À Vancouver, l'interprétation de répertoire traditionnel a décliné avec les années. Les projets du Vancouver Community Gamelan ont fait une place de plus en plus importante aux créations originales, comme en témoignent les disques et les projets interdisciplinaires du collectif. Pour Giri Kedaton, le répertoire traditionnel balinaise occupe toujours la plus grande part de ses programmes de concert, mais les projets de création tendent à se faire plus fréquents. Le personnel et la direction artistique d'une période donnée influent sur la place accordée aux nouvelles œuvres. Au moment de l'écriture de ce mémoire, la présence du compositeur I Putu Arya Deva Suryanegara génère de nombreux projets mélangeant instruments balinaise et dispositifs numériques pour le gamelan de Montréal. Maintenant toujours son emphase sur les commandes d'œuvres, Evergreen Club Contemporary Gamelan a toutefois choisi d'agrémenter son répertoire de plus de pièces traditionnelles sundanaise à partir de 1993.

Nous voyons donc que les groupes de gamelan au Canada poursuivent deux mandats, se situant à l'intersection d'une culture musicale déjà définie et de la création contemporaine. La proportion d'activités musicales penchant vers l'un ou l'autre de ces pôles varie selon l'ensemble, tout

²⁵¹ Pièce et danse traditionnelle balinaise des plus canoniques.

²⁵² Citation de Mark Parlett lors d'un entretien avec l'auteur, le 19 février 2021.

comme les stratégies adoptées pour réconcilier ces deux aspects. Certains groupes, tels l'Atelier de gamelan et le Vancouver Community Gamelan, se sont développés grâce à un solide apprentissage de répertoires traditionnels, développant un répertoire unique par après. À l'inverse, Evergreen Club Contemporary Gamelan commencé par bâtir un grand répertoire d'œuvres de compositeurs nord-américains avant de renouer plus significativement avec le répertoire sundanais après une décennie d'activités à Toronto. Cet équilibre est particulier aux groupes de gamelan de l'extérieur de l'Indonésie, plusieurs desquels ont su se maintenir actifs en négociant ces différents intérêts.

8.5. Nouvelles généalogies

Avec bientôt quatre décennies d'activité, les premiers ensembles de gamelans canadiens ont eu des répercussions profondes sur leurs réseaux artistiques locaux ainsi que sur la scène culturelle nationale. Il existe effectivement plusieurs liens de parenté entre de nouveaux groupes de gamelans et ceux principalement étudiés dans le cadre de ce mémoire, de sorte qu'il soit possible de tracer une généalogie du gamelan au Canada. Ces retombées se manifestent tant par la multiplication des gamelans actifs dans les villes de Toronto, Montréal et Vancouver que par la création de nouveaux ensembles apparentés dans d'autres régions (voir Annexe 2).

Nous avons vu qu'à Toronto, Evergreen Club Contemporary Gamelan a eu un grand impact sur l'insertion du gamelan dans les écoles à différents paliers. Cette retombée indirecte est le fruit du travail d'Andrew Timar, membre fondateur de l'ensemble qui a notamment fondé les programmes de gamelan javanais de l'Université York et du Conseil scolaire du district de Toronto dès les années 2000. C'est également Timar qui a fondé et coordonné les activités de Gamelan Toronto, un groupe communautaire actif de 1995 à 2007. Une telle implication s'explique par la vocation qu'a prise Timar depuis ses débuts avec ECCG pour diffuser et promouvoir les musiques indonésiennes. Par cette liaison avec Timar, plusieurs autres groupes communautaires et projets éducatifs de gamelan se sont inscrits dans la lignée d'ECCG. À Vancouver, deux chaînons distincts ont fait germer de nouveaux gamelans. Notamment, l'ensemble Beledrone de Michael O'Neill est une retombée directe des activités du Vancouver

Community Gamelan alors que Gamelan Bike-Bike découle essentiellement de Gamelan Gita Asmara. Busy Island Gamelan, actif entre 2009 et 2017 dans la ville de Victoria sur l'île de Vancouver était une initiative de Sutrisno Hartana. Ce musicien javanais d'expérience, habitué de collaborer avec les différentes institutions supportant le gamelan, a fait beaucoup pour répandre cette musique dans la région.

Encore plus remarquables sont les liens qui existent entre les ensembles de Montréal, Vancouver et Toronto et ceux qui se sont développés dans d'autres villes. Gamelan Semara Winangun, en résidence à l'ambassade d'Indonésie à Ottawa, est le produit des activités d'Éric Da Silva qui avait acheté un orchestre *semar pegulingan* au début des années 1990. Actif pendant plusieurs années auprès de l'Atelier de gamelan, Da Silva avait tenté avec un succès mitigé de fonder son propre ensemble à Montréal. Il a finalement fait migrer son projet à Ottawa puisque l'ambassade était prête à lui offrir l'espace nécessaire pour tenir des répétitions régulières. En 2005, Da Silva a vendu ses instruments à l'ensemble qui s'est depuis maintenu en tant que collectif actif lors de nombreux concerts et événements. Le gamelan à Waterloo partage également une connexion avec la ville de Montréal. Sa fondatrice, Maisie Sum, avait joint Giri Kedaton comme musicienne pendant les années où l'ensemble était dirigé par son époux I Dewa Made Suparta. En 2013, Sum a été mandatée d'ouvrir et diriger une classe de gamelan à l'Université de Waterloo, avec Suparta comme artiste invité. C'est ainsi que le couple s'est établi dans la ville ontarienne et qu'en 2015, I Dewa Made Suparta a été engagé formellement par l'université.

Dans l'est du Canada, deux anciens membres d'Evergreen Club Contemporary Gamelan ont suivi les traces de cet ensemble en achetant des instruments sundanais et en fondant des groupes de gamelan. D'une part, le percussionniste Ken Shorley a ouvert en 2009 un cours de gamelan sundanais à University of Acadia à Wolfville en Nouvelle-Écosse. Il a également fondé le pendant communautaire de ce groupe, Acadia Gamelan Ensemble, un groupe qu'il dirige avec le musicologue Jeff Hennessey. Sur ces mêmes instruments, et suivant le modèle d'ECCG, Shorley lancera en 2021 un gamelan professionnel nommé OMBAK. Dans la ville de St. John's à Terre-Neuve-et-Labrador, le musicien Bill Brennan a fondé un ensemble similaire en 2013. Avec l'obtention de fonds privés, il a acheté au nom de l'Université Memorial un *degung* afin de fonder le groupe étudiant Gamelan Sagara Asih. Comme le groupe établi à University of Acadia,

Gamelan Sagara Asih a reçu à plusieurs reprises l'instruction du musicien sundanais Adi Suparman. Ken Shorley et Mark Duggan y ont également été invités comme artistes résidents, renforçant le lien entre les gamelans de Wolfville, de St. John's et ECCG. Il est également à noter que les *degungs* de ces trois ensembles ont tous été fabriqués par le javanais Tentrem Sarwanto. Avec les activités de Jon Siddall et du Gamelan Si Pawit au Vancouver Community College, l'influence d'ECCG sur le paysage musical canadien s'étend ainsi d'un pôle à l'autre.

Néanmoins, il demeure important de souligner quelques cas où la présence du gamelan en sol canadien n'a eu pratiquement aucun lien avec les communautés des trois grandes villes que nous avons étudiées. Le Balinese Gender Wayang Ensemble of Calgary est un groupe de musique de chambre balinaise actif en Alberta depuis 1999. Il a été fondé par Brita Renée Heimarck, une ethnomusicologue américaine spécialisée en *gender wayang* et qui avait été engagée à l'époque par l'Université de Calgary. Dans le cadre du *World Music Ensemble*, un cours pratique sur différentes traditions musicales, elle avait introduit la pratique de la musique balinaise. Malgré le départ d'Heimarck en 2005, le *gender wayang* est toujours pratiqué dans ce contexte sous la tutelle de son ancien étudiant Rod Thomas Squance. À Winnipeg, au Manitoba, la pratique du *gender wayang* de Jim Hiscott et Andrew Ratuski est très peu liée au gamelan à Vancouver, même si le couple a souvent complété son quatuor avec Michael O'Neill et Ann Hepper pour divers concerts. Plus récemment, Dustin D. Wiebe a construit un ensemble *gong kebyar* réduit en collaboration avec la Faculté d'Architecture de l'Université du Manitoba. Ces instruments ont notamment servi à accueillir une troupe d'artistes balinais en 2018 afin de présenter une série de concerts à Winnipeg. Ces cas isolés résultent tous des intérêts particuliers de musiciens intéressés par le gamelan, et non d'une continuité avec la présence de ces musiques ailleurs au Canada.

Il est frappant d'observer la réelle évolution et les dimensions qu'ont prises les musiques indonésiennes au Canada. Particulièrement depuis les années 2000, de nombreux groupes de gamelans ont été fondés à travers le pays. Malgré leur identité propre, ces groupes ont pour la plupart un lien généalogique avec un autre ensemble plus ancien. On peut donc voir des liens directs entre le bourgeonnement du gamelan à Ottawa et Waterloo et les musiques balinaises pratiquées à l'Université de Montréal. De la même manière, les groupes de gamelan sundanais à l'est du Québec sont tous deux redevables à la carrière d'Evergreen Club Contemporary Gamelan, porte d'entrée des percussionnistes Ken Shorley et Bill Brennan pour la culture du

gamelan. Dans une ville comme Vancouver, où le gamelan abonde, de nombreux groupes font aussi partie de telles lignées. Avec un peu de chance, ces chaînons artistiques continueront à enrichir l'expression du gamelan au Canada pendant de nombreuses générations.

8.6. Des politiques culturelles provinciales

En première partie de ce mémoire, nous avons discuté du rôle qu'a joué de part et d'autre le gamelan indonésien dans la politique internationale au temps de la guerre froide. Pour le gouvernement de Suharto, les arts de la scène ont été un véhicule de promotion de la nation chez les pays occidentaux, une trame de fond sur laquelle se sont déroulés les événements du Pavillon de l'Indonésie lors de l'Expo 86 à Vancouver (Goldman & Strachan 2020). Un an plus tôt, le Asia Pacific Festival plaçait dans la même ville les arts du continent asiatique au centre d'une rhétorique multiculturelle servant les intérêts économiques du Canada (Devries 2021). Pour l'occasion, le *dhalang* balinais I Wayan Wija et sa troupe de musiciens avaient été invités à présenter une version écourtée de leur spectacle de *wayang tantri*. Bien que le climat politique ait changé depuis, guerre froide et régime de l'*orde baru* étant chose du passé, ces événements démontrent l'importante historique du gamelan comme objet d'intérêt national et international. Instrumentalisée tant par les gouvernements canadiens et indonésiens, cette tradition est désormais cultivée depuis l'intérieur du Canada et hors de sa mire économique.

Dans le Canada d'aujourd'hui, ni la diaspora ni la culture indonésienne n'ont de place majeure dans la démographie du pays. Toutefois, le gamelan s'insère aisément dans la politique fédérale du multiculturalisme qui marque plusieurs plans sociaux et économiques au Canada²⁵³. Du côté des provinces, les politiques culturelles ont pris des tournures différentes selon les intérêts de leurs gouvernements respectifs. Sans pouvoir établir de liens causaux entre ces politiques et l'expression du gamelan dans ces villes, il nous semble raisonnable d'en établir quelques corrélations. Dans la mesure où ces politiques affectent le financement accordé aux arts ainsi que

²⁵³ Pour mieux comprendre la politique du multiculturalisme au Canada, voir Jedwab 2011.

la valeur accordée à telle ou telle forme artistique, les politiques culturelles provinciales ont sans doute contribué à façonner les contextes de création uniques de chaque grande ville canadienne.

Selon l'analyse de Monica Gattinger, les politiques culturelles de l'Ontario seraient graduellement passées d'un système réactif, finançant rétroactivement des initiatives privées, à une vision néolibérale où l'importance des arts se justifie par son potentiel économique et social (Gattinger 2011). Cette approche se traduit notamment par une tendance à percevoir la culture comme étant bénéfique à l'éducation. Les nombreux programmes éducatifs de gamelan développés à Toronto font écho à cette logique. De plus, les politiques culturelles ontariennes ont pris un virage net vers une conception de la culture comme moyen d'intégration des différentes communautés multiculturelles, reconnaissant la pluralité de la société ontarienne (p. 264). En ce sens, la présence de l'ambassade de l'Indonésie à Ottawa ainsi que du Consulat général de l'Indonésie à Toronto n'est pas surprenante et participe à cette affirmation multiculturelle. Par extension, le gamelan est une tradition musicale qui s'insère bien dans la rhétorique d'intégration sociale et d'expressions multiples de la province. Bien que le soutien aux arts et au patrimoine n'ait pratiquement jamais été une priorité pour l'État ontarien (p. 290-291), sa logique inhérente est le reflet d'une société qui s'affirme davantage par ses différentes composantes que par la recherche d'une identité culturelle commune.

En contraste, le Québec est la province canadienne ayant historiquement le plus dépensé pour le soutien de la culture (Saint-Pierre & Gattinger 2011, p. 25). En revanche, le mot d'ordre justifiant ces dépenses ne s'articule pas autour du multiculturalisme. À l'inverse, l'effervescence culturelle et son soutien étatique reflètent le désir de trouver une identité commune à la société québécoise (Saint-Pierre 2011). Les politiques mises en place abondent dans le sens de la quête d'autonomie et d'unicité que revêt l'histoire politique du Québec. Cette orientation rend opaque la signification du gamelan indonésien pour la province. Rappelons que cette dernière n'a ni institution représentant le gouvernement de l'Indonésie, ni une diaspora indonésienne importante. L'institutionnalisation du gamelan balinaise à l'Université de Montréal représente une conjoncture particulière de l'histoire. Malgré l'influence que la musique balinaise a eue sur le parcours de nombreux artistes québécois, un tel scénario ne s'est pas reproduit au sein d'une autre institution de la province. Ce contexte culturel et politique a donc fourni un environnement beaucoup plus favorable aux expressions artistiques valorisant l'unicité des artistes québécois que celles

valorisant la culture d'une autre nation. Cette affirmation mérite toutefois d'être nuancée par une reconnaissance de la grande diversité qui existe au sein de la société et des arts du Québec.

Avec la croissance démographique rapide de la Colombie-Britannique, et sa forte concentration des minorités visibles du pays (Murray & Beale 2011, p. 487), il serait tentant de croire que le multiculturalisme soit reflété dans les politiques provinciales de façon proportionnelle. Pourtant, le financement de la culture au palier provincial ne corrobore pas cette hypothèse. Les mégaprojets tels le Asia Pacific Festival et l'Expo 86 représentent des cas exceptionnels de financement public des arts à portée internationale. Ils exemplifient également une tendance à concevoir les arts comme ayant une valeur économique, notamment pour le tourisme, plutôt qu'ayant une valeur intrinsèque (p. 486-488). Le financement fédéral y étant également moindre, les ressources et organismes culturels de la Colombie-Britannique se sont développés selon un processus de bas en haut, les paliers gouvernementaux se déchargeant de cette responsabilité. Ce sont donc les municipalités et les communautés locales qui ont été en file de tête des initiatives artistiques et culturelles. C'est également dans ce cadre hiérarchique que s'est exprimé le multiculturalisme montant de la société britanno-colombienne :

La Colombie-Britannique a aussi connu un accroissement rapide de ses populations parlant mandarin, coréen et d'autres langues asiatiques dans les années 1990, ce qui a d'ailleurs contribué à des investissements importants du secteur privé dans les médias destinés aux minorités ethniques et visibles. Il n'est donc pas étonnant que le milieu artistique ait été le premier à expérimenter de nouvelles formes de fusion entre différentes communautés culturelles : le vénérable Western Front et le Hasting Institute ont encouragé et habilité le milieu artistique à devenir plus représentatif des diverses populations de la Colombie-Britannique. (p. 470)

La mention du Western Front est parlante dans la mesure où le gamelan à Vancouver, qui a fait de cet établissement son quartier général, a évolué dans ce même contexte expérimental, interculturel et indépendant. Avec les multiples universités soutenant le gamelan dans la ville, ainsi qu'avec la présence du Consulat général de l'Indonésie, Vancouver jouit d'un réseau d'organismes soutenant cette tradition musicale. L'effervescence des arts indonésiens dans la ville depuis les années 1990 est donc moins le produit de ses politiques culturelles que d'une convergence d'initiatives citoyennes ou privées.

À travers ces réflexions, nous avons esquissé une corrélation entre la manière dont le gamelan s'est développé à Toronto, Montréal et Vancouver et les politiques culturelles mises en place par leurs provinces respectives. Pour mieux comprendre l'interaction entre ces deux réalités, il conviendrait de faire une comparaison plus poussée entre le financement d'une activité précise liée au gamelan et le budget provincial alloué aux arts à ce moment. Investiguer la nature du soutien institutionnel accordé aux groupes de gamelan, à savoir notamment de quel palier gouvernemental les subventions proviennent-elles, pourrait ainsi faire l'objet d'une étude complémentaire. En analysant plusieurs événements de gamelan d'une même région, il serait sans doute possible d'en extraire des tendances longitudinales quant au financement. Par exemple, cela permettrait de mieux expliquer pourquoi les subventions pour le gamelan à Montréal se sont faites plus rarissimes à partir du milieu des années 1990 alors qu'au même moment les gamelans se multipliaient à Vancouver. À tout le moins, considérer l'impact des politiques culturelles sur le milieu artistique de chaque ville permet de renforcer l'unicité de ces environnements de création, lesquels ont assurément une incidence sur le développement local du gamelan.

8.7. Le défi du gamelan au Canada

Au Canada, maintenir un groupe de gamelan est un défi. Peu importe le modèle d'ensemble choisi, l'activité de ces gamelans dépend souvent d'un amalgame de réseaux artistiques disjoints. Dans plusieurs cas, le gamelan existe et peut se produire en concert d'abord parce qu'il se trouve à l'intérieur d'un curriculum universitaire. Ensuite, ses activités hors campus sont éventuellement rendues possibles grâce à des instances tels les festivals de musique du monde, le réseau des musiques contemporaines ou la diplomatie culturelle indonésienne. En d'autres termes, il n'existe pas au Canada de public spécifique pour ni de ressources spécialement consacrées au gamelan. En comparaison aux États-Unis, où la communauté de gamelan est beaucoup plus dense, les ressources et bassins de population du Canada sont moindres. Il incombe donc aux ensembles canadiens de satisfaire les intérêts de différents types d'institutions, lesquelles offrent en retour

une vitrine pour le gamelan. Naviguer ces différentes vitrines est ce qui permet aux ensembles de varier et de continuer d'avoir des projets d'année en année.

D'abord, les universités offrent très rarement un soutien financier durable pour les orchestres de gamelan. Bien qu'elles possèdent officiellement les instruments qui y résident, Simon Fraser University et l'Université de Montréal ont toutes deux cessé de financer la venue d'artistes invités pour enseigner le gamelan dans leur institution. À ces coupes budgétaires, Simon Fraser University a trouvé une solution permanente en la personne de Sutrisno Hartana qui résidait déjà à Vancouver lors de son embauche. À Montréal, l'enseignement par des Balinais s'est fait beaucoup plus épisodique à partir de 1995, avec une plus grande proportion d'années où le poste de chargé de cours de l'Atelier de gamelan a été occupé par d'anciens étudiants de ce même cours. À l'époque de l'Expo 86 et des dons de gamelans aux universités, les administrations ont été enclines à appuyer les ambitions de leurs ensembles de gamelan. Avec le recul, force est de constater que ces cours et ensembles ont continué d'exister tout en subissant diverses baisses d'intérêt, coupures budgétaires et potentielles mises à l'écart²⁵⁴. Les concerts se déroulant dans le cadre universitaire, tels les récitals d'étudiants à la fin d'une année académique, fournissent tout de même un cadre annuel autour duquel organiser ses saisons artistiques²⁵⁵.

La longévité des communautés de gamelan découlant d'un environnement universitaire dépend davantage de la motivation et des efforts d'une poignée d'individus épris de passion pour cette forme artistique. Ces musiciens, dont plusieurs ont une formation académique, font le choix de s'impliquer dans un ensemble communautaire où les répétitions et concerts ne sont pas rémunérés. Lorsqu'un cachet est versé à ces ensembles, une partie importante de celui-ci sert inmanquablement au transport des nombreux et lourds instruments d'un grand gamelan. Autogérés, ces groupes doivent occasionnellement quérir du financement auprès notamment des Conseils des Arts pour leur permettre de faire des projets plus couteux. Il arrive occasionnellement que les musiciens reçoivent des redevances pour leur travail, mais cela demeure marginal par rapport au travail majoritairement bénévole de ces artistes. Pour ces

²⁵⁴ Cette baisse d'intérêt et le statut fragile des classes de gamelan aux deux institutions sont corroborés par les rapports « Avenir du gamelan » (1992) de José Evangelista et ses étudiants et « Indonesian Gamelan at Simon Fraser University : History, present uses and future projects » (1989).

²⁵⁵ Cette affirmation s'applique particulièrement à Giri Kedaton, qui a le mandat de se produire au moins une fois par année en seconde partie du concert de gamelan étudiant.

raisons, il est complexe de maintenir en place un ensemble d'une vingtaine de musiciens dans un environnement capitaliste et dont la culture n'accueille pas facilement une telle façon de jouer de la musique. Cela entraîne un grand roulement parmi le personnel des gamelans communautaires et conduit à un taux élevé d'absentéisme (La & al 2017). À long terme, un nombre restreint de gens donnent une place prédominante au gamelan dans leur vie et permettent de maintenir un certain niveau d'expertise au sein d'un ensemble.

Les Consuls et l'Ambassade de l'Indonésie organisent et offrent un soutien à plusieurs événements mettant à l'honneur des groupes de gamelan du Canada, mais leurs employés changent fréquemment ce qui freine une relation longitudinale entre ces institutions représentantes de l'Indonésie et les groupes de gamelan²⁵⁶. Les institutions représentant la musique contemporaine s'intéressent au gamelan dans la mesure où cette musique a un lien avec le langage musical d'un compositeur donné. Notamment, il était mis à l'honneur par la SMCQ lors de sa saison hommage 2017-2018 à cause de l'influence marquée qu'a eue le gamelan sur José Evangelista. Les organisations diffusant les musiques du monde sont théoriquement un réseau de choix pour le gamelan. Cela dit, le gamelan tel que pratiqué au Canada se distingue par son caractère non diasporique, ce qui n'est pas nécessairement un attrait pour les festivals voulant représenter différentes communautés culturelles. De plus, les festivals de musique du monde peuvent choisir parmi une grande diversité de traditions musicales moins couteuses et logistiquement complexes qu'un grand orchestre de gamelan. Cela démontre que, contrairement aux endroits comme Bali et Java, le gamelan ne représente pas un élément culturel patrimonial et son financement est donc rarement une priorité pour quelque organisme que ce soit.

Pour Evergreen Club Contemporary Gamelan, qui a su esquiver en bonne partie ces enjeux du fait de son choix de gamelan et de modèle d'affaire, les défis sont d'une autre nature. Comme la plupart des ensembles professionnels de percussions, les activités d'ECCG se situent principalement parmi le réseau des musiques de concert, et en particulier de la musique contemporaine. Leurs projets sont presque systématiquement subventionnés par l'un ou l'autre des paliers des Conseils des Arts. Toutefois, ECCG aura bientôt quarante ans d'activités et la nature privée de son organisation constitue un défi pour la longévité de l'ensemble. Des membres de la première génération d'ECCG, seuls Andrew Timar, Mark Duggan et Blair Mackay y sont

toujours impliqués. Ces musiciens ont tous passé le cap des soixante ans et approchent de leur retraite. Il n'est pas certain de ce qui adviendra d'ECCG en tant qu'entité artistique une fois tous les membres originaux désengagés. Pour un groupe de nature communautaire ou une institution telle un orchestre classique, cet enjeu ne pose pas forcément problème. Toutefois, pour un ensemble de chambre aussi spécialisé qu'ECCG, il n'est pas simple de faire durer le projet au-delà de l'implication de ceux qui l'ont créé. En théorie, l'ensemble pourrait recruter de nouveaux musiciens parmi le bassin de percussionnistes professionnels de la région de Toronto, comme il l'a d'ailleurs toujours fait. Cela dit, ECCG se distingue d'autres ensembles de percussions en ce qu'il fait principalement usage d'instruments et de techniques étrangères à la pratique conventionnelle des percussionnistes nord-américains.

S'il est probable que le gamelan continue d'exister au Canada, l'avenir des groupes actuels n'est pas garanti. De nombreux groupes de gamelan ont existé pour des périodes restreintes au fil des ans, s'essouffant éventuellement pour une raison ou une autre. En contrepartie, les gamelans étudiés dans ce mémoire sont tenaces. À Montréal, Giri Kedaton a su se renouveler en partie grâce aux nouvelles cohortes d'étudiants faisant la découverte des musiques balinaises via l'Atelier de gamelan. En résulte une communauté qui a survécu au départ de ses derniers membres fondateurs. Le Vancouver Community Gamelan est encore animé par des pionniers tels que Michael O'Neill, Mark Parlett, Ann Hepper et Sutrisno Hartana, bien que son effectif se soit renouvelé par ailleurs. À l'instar d'ECCG, ces têtes fortes vont sans doute assurer la vitalité de leur ensemble tant qu'ils en feront partie. Toutefois, la forme exacte que prendront plus tard les activités de gamelans dans les villes de Vancouver, Toronto et Montréal est incertaine. Il est probable que si les ensembles actuels en viennent à se dissoudre, de nouveaux projets dérivés verront le jour. Les retombées recensées dans la section précédente démontrent que le terrain est fertile pour que les généalogies de gamelan se poursuivent d'une manière ou d'une autre.

²⁵⁶ Information tirée d'une communication personnelle avec Andrew Timar.

8.8. Conclusion : Une place dans le tissu de la musique canadienne

Tout compte fait, le gamelan a su en quelques décennies passer d'objet de curiosité à partie intégrante, bien que marginale, de la scène culturelle au Canada. Il s'est enraciné d'abord dans trois villes, puis a fait bourgeonner des communautés diverses un peu partout au pays. Ces communautés, opérant selon différents degrés d'autonomie, ont généré des projets et répertoires d'œuvres uniques qui, comme le souligne notre analyse, n'auraient pas pu émerger d'un autre contexte de création. C'est par cette unicité que les communautés de gamelan contribuent de façon significative au milieu de la musique au Canada. Au-delà de la diplomatie internationale ayant d'abord justifié le don d'instruments aux universités du pays, le gamelan fait désormais partie de la grande diversité des pratiques musicales qui animent les artistes canadiens. Sa longévité lui donne un point d'ancrage et lui permet d'influencer le domaine artistique à plusieurs égards.

Dans ce mémoire, nous avons tenté de tracer une chronologie des événements ayant permis à une telle adaptation du gamelan de se produire. Nous avons également situé cette brève histoire dans le contexte du gamelan tel que pratiqué en Indonésie ainsi qu'ailleurs en Amérique du Nord. D'autre part, nous avons cherché à analyser les trois principaux ensembles de gamelan ayant émergé au Canada pendant les années 1980 afin d'en circonscrire des caractéristiques distinctives. Ces éléments nous ont permis d'esquisser des différences régionales entre les gamelans, qui par ailleurs se situent tous dans une ville et province différente les uns les autres. Nous avons également fait l'étude d'au moins une œuvre produite par chaque ensemble afin de comprendre en quoi celle-ci résulte d'un contexte de création bien unique. Au bout du compte, cette recherche rend compte des différentes expressions de la modernité par le gamelan dans la musique au Canada. Elle ouvre la porte à une série d'autres axes de recherches et questionnements sur la présence de cette musique au pays.

En posant les bases d'une compréhension historique et comparative des gamelans actifs au Canada, nous pensons pouvoir mettre en valeur l'importance du phénomène dans le grand portrait des arts et de la musique du pays. D'une part, la participation et la création musicale pour gamelan par des canadiens est significative car elle marque un changement de paradigme quant à la place qu'occupait le gamelan pour la composition canadienne d'avant. Pour les générations de

228

Gilles Tremblay ainsi que de Claude Vivier et José Evangelista, le gamelan servait principalement d'inspiration ou de matériau pour une écriture principalement ancrée dans la tradition classique européenne. S'il est connu qu'aujourd'hui le gamelan soit pratiqué dans certaines universités, la diversité stylistique des gamelans ainsi que les projets de créations qui émergent de ces ensembles l'est beaucoup moins chez la communauté artistique. Le fait que des artistes fassent du gamelan une vocation et se réalisent artistiquement par cette voie offre une nouvelle manière participative de s'intéresser au gamelan, approche qui dépasse le gamelan comme matériau ou source d'inspiration.

De plus, l'accès à un espace artistique interculturel qu'offre le gamelan est un phénomène difficile à saisir de l'extérieur, et sa documentation permet de mieux cerner les ponts qui sont créés entre les artistes de l'Indonésie et d'ailleurs. Une meilleure compréhension de la mondialisation du gamelan peut également aider à prévenir d'éventuelles accusations d'appropriation culturelle qui résulteraient de malentendus à l'endroit de la pratique du gamelan par des non-indonésiens. Par ailleurs, nous avons déjà souligné l'importance de décentraliser le regard de la recherche sur le gamelan, une musique qui se développe désormais à plus grande échelle que l'archipel indonésien. Comme le Canada compte peu d'ensembles actifs en comparaison à un pays comme les États-Unis, il est d'autant plus important de produire un savoir sur ce phénomène, sans quoi celui-ci risque d'être écarté de la discussion internationale sur le gamelan.

Finalement, écrire sur le gamelan au Canada représente une contribution substantielle pour la recherche et la littérature sur les arts de l'Indonésie. Ces traditions ont fait l'objet d'innombrables études et ouvrages en couvrant les aspects les plus spécifiques. Pour aller plus loin, il incombe aux chercheurs poursuivant cet intérêt de se tourner vers les plus récents développements de ces formes artistiques. C'est dans un contexte hautement mondialisé et complexe que tout nouveau chercheur et praticien du gamelan se trouvera inévitablement. Il est donc important d'aborder le gamelan dans toute sa complexité contemporaine et de tenir compte des transformations rapides de cette musique durant les dernières décennies. Notre travail sur le gamelan au Canada ne représente qu'une des multiples possibilités de recherche allant en ce sens.

Bibliographie

Ouvrages, articles et conférences

- Ages, Karen, « Evergreen Club Contemporary Gamelan at twenty-five: Extended Interview with Andrew Timar », *The Whole Note*, le 30 avril 2009, <https://www.thewholenote.com/index.php/newsroom/feature-stories/539-evergreen-club-contemporary-gamelan-at-twenty-five>.
- Bandem, I Made, *Gamelan Bali – Di atas panggung sejarah*, STIKOM BALI, Denpasar, 2013.
- Bartlett, Martin, « Growing Orchids in Greenhouses: Traditional Indonesian Music in Contemporary North America », *Proceedings of the First International Gamelan Festival and Symposium* (Vancouver, 18 au 21 août 1986), 1986.
- Beaucage, Réjean, *La Société de musique contemporaine du Québec: histoire à suivre*, Septentrion, Québec, 2011.
- Benary, Barbara, « Directory of Gamelans in the United States », *Ear Magazine*, vol. 8, n° 4, 1983, p. 34-35.
- Becker, Judith, « One Perspective on Gamelan in America », *Asian Music*, vol. 15, n° 1, 1983, p. 82-89.
- Becker, Judith, *Traditional Music in Modern Java: Gamelan in a Changing Society*, University of Hawaii Press, 2019.
- Blumenthal, Eileen, « Vancouver's First Asia Pacific Festival », *Asian Theatre Journal*, vol. 3, n° 2, 1986, p. 270-274.
- Clark, Emily Hansell, « The Javanese Gamelan in Suriname », conférence, *Nusantara Arts: Gamelan Masters Guest Lecture Series*, 2020, <https://youtu.be/cOMOxozpkqo>.
- Clendinning, Elizabeth, *American Gamelan and the Ethnomusicological Imagination*, University of Illinois Press, Urbana, 2020.
- Chalmers, John H. Jr., « First International Gamelan Festival and Symposium », *Balungan*, vol. 2, n° 3, 1986, p. 3-16.
- Cohen, Mathew Isaac, « Reflections on Gamelan in Europe », *Seleh Notes*, vol. 15, n° 2, p. 12-15.
- Cohen, Matthew Isaac, « Three Eras of Indonesian Arts Diplomacy », *Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde*, vol. 175, n° 2/3, 2020, p. 253-283.
- Cook, Nicholas, « Anatomy of an Encounter: Debussy and the Gamelan, Again », *Cultural Musicology iZine*, 2013, <http://culturalmusicology.org/nicholas-cook-anatomy-of-an-encounter-debussy-and-the-gamelan-again/>, consulté le 24 février 2020.
- Couture, Ariane, *La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2019.
- Dally, Nikhil, « Pekan Komponis VIII: A National Composer's Festival », *Balungan*, vol. IV, n° 1, 1989, p. 2-6.

- Devries, Justin, « Dancers of Bali Live Up to Billing: Cultural Diplomacy, Multicultural Policy and Gamelan in Vancouver from 1962-1986 », texte inédit, 2021.
- Diamond, Jody, « Indonesia Group EXPO '86 », *Balungan*, vol. 3, n° 1, 1987, p. 21-29.
- Diamond, Jody, « There Is No They There », dans *MusicWorks*, vol. 47, 1990, p. 12-23.
- Diamond, Jody, « “Interaction: New Music for Gamelan”: An Introduction », *Leonardo Music Journal*, vol. 2, n° 1, 1992, p. 99-102.
- Diamond, Jody, « Out of Indonesia: Global Gamelan », *Ethnomusicology*, vol. 42, n° 1, 1998, p. 74-183.
- Dulic, Aleksandra, « Fields of Interaction: From Shadow Play Theatre to Media Performance », thèse de doctorat, Simon Fraser University, 2006.
- Gallant, Claude, « Evergreen Club : Un gamelan à Toronto », *Canadian Journal for Traditional Music*, vol. 19, 1991, p. 28-31.
- Gattinger, Monica & Diane Saint-Pierre, « Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada : mise en contexte du projet et réflexions initiales obligées », dans *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada: Origines, évolutions et mises en œuvre*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2011, p. 11-41.
- Gattinger, Monica, « L'Ontario: d'une politique Culturelle réactive à une politique proactive? », dans *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada: Origines, évolutions et mises en œuvre*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2011, p. 247-304.
- Gold, Lisa, *Music in Bali*, Oxford University Press, New York, 2005.
- Goldman, Jonathan, « A House in Bali, une maison à Montréal: José Evangelista's Ô Bali », dans *Texts and beyond. The Process of Music Composition from 19th to 20th century*, UT Orpheus Edizioni, Bologne, 2015, p. 241-269.
- Goldman, Jonathan, « L'interculturalisme à travers le filtre cognitif: comment Gilles Tremblay recompose le gamelan dans Oralléluiants », *Circuit*, vol. 28, n° 1, 2018, p. 71-85.
- Goldman, Jonathan et Jeremy Strachan, « Indonesian Cultural Diplomacy and The First International Gamelan Festival and Symposium at Expo 86 », *American Music*, vol. 38, n° 4, 2020, p. 428-453.
- Hannigan, Tim, *A Brief History of Indonesia: Sultans, Spices, and Tsunamis : The Incredible Story of Southeast Asia's Largest Nation*, Tuttle, Clarendon, 2015.
- Hartana, Sutrisno Setya, *Origins, Journeys, Encounters: A Cultural Analysis of Wayang Performances in North America*, thèse de doctorat, University of Victoria, 2017.
- Heimarck, Brita Renée, *Balinese Discourses on Music and Modernization Village Voices and Urban Views*, Routledge, London, 2014.
- Heisinger, Brent, « American Minimalism in the 1980s », *American Music*, vol. 7, n° 4, 1989, p. 430-447.
- Jedwab, Jack, « Multiculturalisme », *L'Encyclopédie Canadienne*, 2011, dernière modification en mars 2020, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/multiculturalisme>.

- Klump, Brad, « Origins and Distinctions of the “World Music” and “World Beat” Designations », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 19, n° 2, 1999, p. 5-15.
- Krims, Adam, *Music and Urban Geography*, Taylor & Francis, Londres, 2007.
- Kululuka, Apollinaire Anakesa, « La World Music savante : une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ? », *Musurgia*, vol. 9, n° 3/4, 2002, p. 55-72.
- Marandola, Fabrice, « Dossier enquête : Pulau Dewata : des arrangements raisonnables ? », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 18, n° 3, 2008, 53-72.
- Margolin, Jean-Louis, « Indonésie 1965 : un massacre oublié », *Revue internationale de politique comparée*, vol. 8, n° 1, 2001, p. 59-92.
- McDermott, Vincent, « Gamelans and New Music », *Musical Quarterly*, vol. 72, n° 1, 1986, p. 16-27.
- McGraw, Andrew, « The Development of the “Gamelan Semara Dana” and the Expansion of the Modal System in Bali, Indonesia », *Asian Music*, vol. 31, n° 1, 1999, p. 63-93.
- McGraw, Andrew, « Radical Tradition: Balinese Musik Kontemporer ». *Ethnomusicology*, vol. 53, n° 1, 2009, p. 115-141.
- McGraw, Andrew, *Radical Traditions: Reimagining Culture in Balinese Contemporary Music*, Oxford University Press, New York, 2014.
- McGraw, Andrew, « Flowing Structure. Compact Feeling », conférence, *Nusantara Arts: Gamelan Masters Guest Lecture Series*, 2020, https://youtu.be/D1PXI_coty0.
- McIninch, Elizabeth, *Friendship Beyond Borders: Celebrating Fifty Years of Indonesian-Canadian Bilateral Ties*, Ambassade indonésienne, Ottawa, 2003.
- Mendonça, Maria, « Gamelan Performance Outside Indonesia “Setting Sail”: Babar Layar and Notions of “Bi-musicality” », *Asian Music*, vol. 42, n° 2, 2011, p. 56-87.
- Miller, Leta E. et Fredric Lieberman, « Lou Harrison and the American Gamelan ». *American Music*, vol. 17, n° 2, 1999, p. 146-78.
- Miller, Christopher J, « Orchids (and Other Difficult Flowers) Revisited: A Reflection on Composing for Gamelan in North America », *The World of Music*, vol. 47, n° 3, 2005, p. 81-111.
- Murray, Catherine & Alison Beale, « La démarche axée sur le lieu de la Colombie-Britannique : le transfert des responsabilités de la politique et l’autodétermination culturelle (1952 à 2009) », dans *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada: Origines, évolutions et mises en œuvre*, Presses de l’Université Laval, Québec, 2011, p. 449-535.
- Newby, Kenneth, « Framing the Greenhouse – Karawitan Comes to Vancouver », texte inédit, 2003.
- Nicolas, Arsenio, « Lineages, Networks, Centers and Peripheries: Musical Exchanges in Maritime Asia », *The Work of 2009/2010 API Fellows*, 2012, p. 227-237.

- North, Richard & Felicia Danon North, « The Gamelan of Cirebon », conference, *Nusantara Arts: Gamelan Masters Guest Lecture Series*, 2020, <https://youtu.be/iPjncXvtEcU>.
- Osborne, Milton E, *Southeast Asia: An Introductory History*, Allen & Umwin, Crows Nest, 2005.
- Pelletier, Sophie, « Ondes fluides et points de force: Installation et exposition d'art radiphonique », *Inter*, vol. 55, 1993, p. 52-53.
- Perlman, Marc, « American Gamelan in the Garden of Eden: Intonation in a Cross-Cultural Encounter », *The Musical Quarterly*, vol. 78, n° 3, 1994, p. 510-55.
- Perlman, Marc, *Unplayed Melodies: Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*, University of California Press, Berkeley, 2004.
- Sadra, I Wayan, Jody Diamond, Ayi Solehuddin et Theresa Rohlck, « “Komposisi Baru”: On Contemporary Composition in Indonesia », *Leonardo Music Journal*, vol. 1, n° 1, 1991, p. 19-24.
- Saint-Pierre, Diane, « Le Québec et ses politiques culturelles : l'affirmation d'une identité nationale et d'une culture distincte, créative et ouverte sur le monde », dans *Les politiques culturelles provinciales et territoriales du Canada: Origines, évolutions et mises en œuvre*, Presses de l'Université Laval, Québec, 2011, p. 183-245.
- Salim HS, Hairus et Dyah Merta (éd.), *Peta dan Arkeologi - Gamelan Nusantara*, Gading, Yogyakarta, 2018.
- Schulman, Michael, « East Meets West in Gamelan Club: Composer Mixes Indonesian Music with Western Styles in Canada's First Performing Gamelan Group », *Canadian Composer*, vol. 220, 1987, p. 4-9.
- Siddall, Jon, « The Enduring Allure of the Tropics: Notes on Gamelan », *Musicworks*, vol. 37, 1987, p. 11-16.
- Sinti, I Wayan, et Annette Sanger. « Gamelan Manikasanti: One Ensemble, Many Musics », *Asian Music* 37, n° 2, 2006, 34-57.
- Soedarsono, R.M., *Seni pertunjukan Indonesia di era globalisasi*, Gadjah Mada University Press, Yogyakarta, 2010.
- Spiller, Henry, *Gamelan: The Traditional Sounds of Indonesia*, ABC-CLIO, Santa Barbara, 2004.
- Spiller, Henry, « Lou Harrison's Music for Western Instruments and Gamelan: Even More Western than It Sounds », *Asian Music* 40, n° 1, 2009, p. 31-52.
- Spiller, Henry, *Javaphilia: American Love Affairs with Javanese Music and Dance*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2015.
- Spiller, Henry, « An Introduction to Sundanese gamelan for Javaphiles », conférence, *Nusantara Arts: Gamelan Masters Guest Lecture Series*, 2020, <https://youtu.be/Ad-1vIq7Wek>.
- Steele, Peter, « Split Centers: Gamelan Fusion Post-Multiculturalism », *Perspectives of New Music*, vol. 53, n° 1, 2015, p. 189-217.

- Steele, Peter, *Balinese Hybridities: Balinese Music as Global Phenomena*, thèse de doctorat, Wesleyan University, 2013.
- Steputat, Kendra, « The Genesis of a Dance-Genre: Walter Spies and the Kecak », dans Volker Gottowik (éd.), *Die Ethnographen des letzten Paradieses – Victor Von Plessen und Walter Spies in Indonesien*, Bielefeld, 2010, p. 267-285.
- Sumarsam, *Javanese Gamelan and the West*, Boydell & Brewer, Middletown, 2013.
- Sutton, Richard Anderson, *Traditions of Gamelan Music in Java: Musical Pluralism and Regional Identity*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009
- Tenzer, Michael, *Gamelan Gong Kebyar : The Art of Twentieth-Century Balinese Music*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.
- Tenzer, Michael, « Generalized Representations of Musical Time and Periodic Structures », *Ethnomusicology*, vol. 55, n° 3, 2011, p. 369-86.
- Tenzer, Michael, « One Fusion Among Many: Merging Bali, India, and the West through Modernism », *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 21, n° 2, 2011, p. 77-100.
- Tenzer, Michael, « That's All It Does: Steve Reich and Balinese Gamelan », dans Sumanth S. Gopinath et Pwyll ap Siôn (éd.), *Rethinking Reich*, New York, Oxford University Press, 2019.
- Tenzer, Michael, « Chasing the Phantom: Features of a Supracultural New Music », *Music Theory Online*, vol. 24, n° 1, <https://mtosmt.org/issues/mto.18.24.1/mto.18.24.1.tenzer.html>, consulté le 22 février 2020.
- Thérien, Jean-Philippe, « Le Canada et le régime international de l'aide », *Études internationales*, vol. 20, n° 2, 1989, p. 311-340.
- Timar, Andrew, « Gong Origin Stories: Gamelan Echoes at Expo '67, Montréal; Gamelan at York University, Toronto » texte inédit, 2021.
- Vandal, Éric, *Le style kebyar du nord de Bali : Analyse paramétrique de ses spécificités*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009.
- Vickers, Adrian, *Bali: A Paradise Created*, Tuttle, Clarendon, 2012.
- Vitale, Wayne. « Distant Explosions: Kebyar and The Rite of Spring », *National Museum of Asian Art – Freer Occasional Papers New Series*, vol. 5, 2016, <https://asia.si.edu/essays/article-vitale/>, consulté le 9 novembre 2020.
- Wakeling, Katherine Elizabeth, *Representing Balinese Music: A Study of the Practice and Theorizing of Balinese Gamelan*, thèse de doctorat, University of London, 2010.
- Webster, David, *Fire and the Full Moon: Canada and Indonesia in a Decolonizing World*, UBC Press, Vancouver, 2009.
- Weiss, Sarah, « Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music », *Ethnomusicology*, vol. 58, n° 3, 2014, p. 506-525.
- Wibisono, Joss, « Gamelan in the Blood », *CSEAS Newsletter*, n° 65, 2012, p. 21-24.

Articles journalistiques

- Barcza, Leslie, « A Genuine Bali High », *barczablog*, 14 juin 2011, <https://barczablog.com/2011/06/14/a-genuine-bali-high/>.
- Barcza, Leslie, « Esprit/Evergreen : O Gamelan », *barczablog*, 18 novembre 2013, <https://barczablog.com/2013/11/18/esprit-evergreen-o-gamelan/>.
- Citron, Paula, « Dance », *Toronto Life*, novembre 2006, p. 170-176.
- Crawford, Trish, « New Tunes with Ancient Instruments: Concert Will Feature a “Hybrid” of Western and Indonesian Music », *Toronto Star*, 17 novembre 2013, p. E1.
- Everett-Green, Robert, « Daring Blend of Beats Rings True », *The Globe and Mail*, 1^{er} août 2000, <https://www.theglobeandmail.com/arts/daring-blend-of-beats-rings-true/article1340353/>.
- Everett-Green, Robert, « Mash-ups Rap Meets Indonesian Gamelan: Expect A New Kind of Gong Show », *The Globe and Mail*, 22 octobre 2009, p. R.1.
- Fishman, Ted C., « Midway to Java: The Forgotten Javanese Village in Chicago that Once Thrilled America », *Newcity*, 8 février 2021, <https://www.newcity.com/2021/02/08/midway-to-java-the-forgotten-javanese-village-in-chicago-that-once-thrilled-america/>.
- Littler, William, « Music and Film an Uneasy Marriage », *Toronto Star*, 6 octobre 1996, p. D3.
- Littler, William, « Ensemble to Debut Asian-influenced Cage Work », *Toronto Star*, 3 avril 1987, p. D12.
- Pierre, Michel, « Les danseurs de Bali au Saint-Denis : Rencontre avec M. Paul Szilard », *Le Devoir*, 29 novembre 1957, p. 8.
- Schulte, Judah, « Diversity in Harmony: Vancouver’s Thriving Gamelan Scene. », *Discorder*, 24 avril 2018, <https://www.citr.ca/discorder/april-2018/diversity-in-harmony-vancouver-s-thriving-gamelan-scene/>.
- Terauds, John, « Concert Review: A Mixed Programme of Balinese Inspirations from Esprit Orchestra », *Ludwig Van Toronto*, 17 novembre 2013, <https://www.ludwig-van.com/toronto/2013/11/17/concert-review-a-mixed-programme-of-balinese-inspirations-from-esprit-orchestra/>.
- Timar, Andrew. “A Gamelan in Mennonite Country.” *Toronto World Arts Scene Online*, April 2014.
- Timar, Andrew. “Performing Scholars Amidst Small World’s Asian Music Series.” *The Whole Note*, March 2019.
- Vallerand, Jean, « La pure... et la moins pure », *Le Devoir*, 9 novembre 1957, p. 10.
- Vallerand, Jean, « Les danseurs de Bali », *Le Devoir*, 2 décembre 1957, p. 7.

Vaze, Bageshree, « Pushing Music to New Places », *Toronto Star*, 22 février 1997, p. K12.

Fonds d'archives et ressources en ligne

Diamond, Jody, *American Gamelan Institute*, www.gamelan.org.

Fonds Claude Vivier, *Division de la gestion de documents et des archives – Université de Montréal*, Fonds P0235.

Fonds Gilles Tremblay, *Division de la gestion de documents et des archives – Université de Montréal*, Fonds P0392.

Fonds Giri Kedaton, *Archives de l'ensemble de musique balinaise Giri Kedaton*, fonds privés.

Fonds José Evangelista, *Archives de José Evangelista et Matilde Asencio*, fonds privés.

Fonds Les Événements du neuf, *Division de la gestion de documents et des archives – Université de Montréal*, Fonds P0324

Keen, Palmer, *Aural Archipelago*, <https://www.auralarchipelago.com/>.

Martin Bartlett fonds, *Simon Fraser University Special Collections and Rare Books*, MsC-24.

School for the Contemporary Arts fonds, *Simon Fraser University Special Collections and Rare Books*, F-109.

Western Front, <https://front.bc.ca/entries/>.

Discographie

Aitken, Robert, New Music Concerts, Arraymusic et The Evergreen Club Gamelan, *Ô Bali: Colin McPhee and his Legacy*, 1 CD, CBC Records, MVCD1057, 1993.

Atelier de Gamelan de l'Université de Montréal, Le Nouvel Ensemble Moderne, Lorraine Vaillancourt et Jean-Eudes Vaillancourt, *Bali à Montréal*, 1 CD, UMMUS, UMM 104, 1992.

Gamelan Bike-Bike, *Hi-Ten*, 1 CD, Insitu Recordings, R001, 2017.

Gamelan Madu Sari, *New Nectar*, 1 CD, Songlines Recordings, SGL 2404-2, 2004.

Gamelan Madu Sari, *Hive*, 1 CD, Songlines Recordings, SGL 2406-2, 2010.

Giri Kedaton, *Projet Bali X*, 1 CD, indépendant, GKN-10809, 2009.

Evergreen Club Contemporary Gamelan, *Palace*, 1 CD, Artifact Music, ART-012, 1996.

Evergreen Club Contemporary Gamelan, *Road to Ubud*, 1 CD, Artifact Music, ART-021, 1999.

- Evergreen Club Contemporary Gamelan, *Solo*, 1 CD, Artifact Music, ART 027, 2001.
- Evergreen Club Contemporary Gamelan, *Sunda Song*, 1 CD, Naxos World, 76061-2, 2004.
- Evergreen Club Contemporary Gamelan, *For There And Then*, 1 CD, Artifact Music, ART-034, 2005.
- Evergreen Club Contemporary Gamelan, *Translations*, 1 CD, Artifact Music, ART-036, 2006.
- Evergreen Club Contemporary Gamelan et Quatuor Bozzini, *Higgs Ocean*, album numérique, indépendant, 2015.
- Evergreen Club Gamelan Ensemble, *North of Java*, 1 CD, Arjuna Records, WRC1-5402, 1987.
- Ministère de l'Éducation du Québec, *Musique Sacrée – coup d'œil sur les expressions du religieux*, 5 disques vinyls, Gouvernement du Québec, PL-07, 1977.
- Tenzer, Michael, *Let Others Name You*, 1 CD, New World Records, 80697-2, 2009.

Vidéographie

- Blackwood, Michael, *Colin McPhee: The Lure of Asian Music*, film documentaire, Michael Blackwood Productions, 1985.
- Carl, Gilles, *Montréal Off*, 1 VHS, 1991.
- L'Écuyer, Sylvia, *Bali By Heart*, film documentaire, Red Letter Films, 2008.
- Mayer, Jim, *Kembali*, film documentaire, Ideas in Motion, 1986.
- Moore-Ede, Carol et Juliet Mannock, *Evergreen Club Contemporary Gamelan*, documentaire télévisé, CBC Arts Program – Sunday Arts Entertainment, 1993.
- Roy-Décarie, M., Demers, R., Wija, I. W., Productions La Fête inc, Bravo! (Réseau de télévision), Montreal Semar Pegulingan Gamelan, & CinéFête (Firme), *A Balinese shadow play*, 1 DVD, Ciné Fête, 2009.

Partitions

- Duggan, Mark, *Pitohui*, pièce pour violon, violoncelle, peking, panerus, bonang, jengglong et gong, Toronto, inédit (partition obtenue auprès du compositeur), 2008.
- Levasseur, Hugo, *Campuran*, pièce pour kendang, vibraphone, gangsas angklung, gangsas kebyar, trompong et gongs, inédit (partition obtenue auprès du compositeur), 2019.
- O'Neill, Michael, *Beledrone I, II et III*, pièce pour deux cornemuses, reyong, ponggong, ceng, kendang, kajar et gongs, inédit (partition obtenue auprès du compositeur), 2011.
- Smith, Linda Caitlin, *In the High Branches*, pièce pour quatuor à cordes, peking, panerus, bonang, jengglong, slentem et gong, inédit (partition obtenue auprès d'ECCG), 2008.

Annexe 1: Glossaire

(B) : Balinais

(J) : Javanais

(S) : Sundanais

Les autres termes sont soit en Indonésien, ou indifférenciés d'une langue à l'autre. Quelques termes sont également en français.

Alus Terme sans traduction adéquate en français, mais qui renvoie à un caractère raffiné et subtil.

Angklung 1. Ensemble d'idiophones en bambou secoués par un ou plusieurs musiciens. 2. Type de gamelan balinais associé aux rites funéraires, accordé selon l'échelle *slendro*.

Badung District balinais situé dans le sud de l'île.

Balungan Mélodie nucléaire formant le squelette des pièces traditionnelles javanaises. Cette mélodie peut être explicite, jouée par la famille des *saron*, ou implicite, abstraite de la texture musicale stratifiée.

Banyumas Région située à l'ouest des sultanats javanais et réputée pour sa musique énergique.

Barung Registre médian d'une famille d'instruments donnée.

Batel Terme associé au *gender batel*, formation qui accompagne les scènes de guerre dans le *wayang kulit* balinais. Cette formation augmente les quatre *gender* de gongs, de cymbales et de tambours.

Beleganjur Type de gamelan processionnel balinais utilisés pour divers rituels. Son instrumentation est essentiellement celle du *gong kebyar* mais sans les métallogones et avec l'ajout de grands *ceng-ceng*. Aujourd'hui, le *beleganjur* est aussi devenu un genre musical de compétition, générant ainsi de nombreuses compositions et chorégraphies.

Bonang Famille de carillon de gongs posés sur support. Ces instruments sont utilisés dans le gamelan javanais, notamment les ensembles dérivés de la cour.

Calung 1. Forme musicale originaire de Banyumas et utilisant surtout des métallogones de bois et de bambous. 2. Métallophone balinais du registre grave.

Celempung Instrument à corde pincée de la famille des cithares, également appelé *siter*.

Ceng-ceng (B) Cymbales balinaises. Le terme peut référer tant aux grandes cymbales utilisées dans l'ensemble déambulatoire *beleganjur* qu'aux petites cymbales sur socle utilisées dans les orchestres statiques.

Céngkok (J) Patrons mélodico rythmiques permettant aux musiciens d'improviser et d'ornementer les mélodies *balungan* dans la musique javanaise. Les *céngkok* répondent à certaines conventions d'interprétation propre à chaque instrument, mais permettent également une certaine liberté d'expression.

Ceruk (S) Mélodies imbriquées résultant de l'interaction entre deux métallophones. Équivalent sundanais du *kotekan* balinais.

Colotomie Structure musicale stratifiée selon laquelle les différentes couches instrumentales, jouant autrement à des densités variées, se rencontrent à des points structurels, mélodiques et rythmiques communs. Cette structure musicale est associée au gamelan en général.

Dhalang Artiste multidisciplinaire agissant comme marionnettiste, narrateur, chef d'orchestre et chanteur dans les spectacles de *wayang kulit*.

Degung Type de gamelan sundanais à effectif réduit par rapport aux grands ensembles.

Gambang 1. Xylophone de bois inclus dans plusieurs types de gamelan javanais et sundanais. 2. Genre musical et type d'ensemble balinais constitué principalement de xylophones en bois.

Gambuh Genre théâtral balinais ancien, accompagné par un ensemble majoritairement constitué de flûtes.

Gender (B)/Gendèr (J) Métallophone joué avec deux maillets ainsi qu'une technique particulière d'étouffement des lames avec la paume. Ce type d'instrument est présent dans diverses traditions régionales de gamelan, l'épellation du mot variant selon la langue de référence.

Gender wayang Tradition musicale balinaise et répertoire accompagnant les spectacles de *wayang kulit*. L'ensemble type inclus un quatuor de *gender*.

Gianyar District balinais situé au sud de l'île.

Gendhing mares Répertoire de gamelan javanais combinant cet orchestre aux cuivres occidentaux ainsi qu'à la caisse claire. Il a été développé à la cour de Yogyakarta durant l'occupation hollandaise.

Goong (S) Nom donné au gong principal d'un orchestre dans la région ouest-javanaise.

Gong ageng Le plus gros gong d'un ensemble donné, fondation de tout l'orchestre et instrument le plus sacré.

Gong gedé Grand orchestre de bronze joué surtout dans les temples. Ancêtre du gong kebyar aux instruments massifs et nécessitant un très grand effectif.

Gong kebyar Orchestre et genre musical développé à partir du début du XX^e siècle dans le nord de Bali. Aujourd'hui, le gong kebyar est le genre balinais le plus répandu à Bali ainsi qu'outremer.

Imbal Mélodies imbriquées résultant de l'interaction entre deux métallophones. Équivalent javanais du *kotekan* balinais.

Jaiponggan Forme musicale sundanaise moderne accompagnant une danse fortement inspirée des arts martiaux.

Janger Genre artistique balinais combinant danse et chant.

Jengglong Carillon de gros gongs sundanais. Chaque unité peut être suspendue sur un cadre vertical, ou déposée sur un cadre horizontal. Le *jengglong* est notamment compris dans le *degung*.

Joged Bumbung Danse sociale balinaise accompagnée par un gamelan fait de xylophones de bambou.

Kampong (J) Village javanais.

Karawitan Terme désignant la tradition et pratique du gamelan. À l'origine un terme désignant la musique prestigieuse de la cour javanaise, ce mot englobe aujourd'hui la plupart des formes de gamelan tant à Java qu'à Bali. *Karawitan* permet notamment de distinguer la pratique de ces traditions musicales de celle des traditions européennes également enseignées dans les conservatoires.

Kejelasan Mot indonésien désignant « clarté ».

Kempul (J) Petit gong suspendu. Après le *gong ageng*, le *kempul* exerce une fonction structurelle importante.

Kempur (B) Petit gong suspendu.

Kendang (B)/Kendhang (J) Famille des tambours. Leur géométrie, technique de jeu et épellation varie selon la tradition régionale et la langue de référence.

Kenong (J) Rangée de gros gongs montés horizontalement.

Kepatihan Notation chiffrée développée à la cour de Java au XIX^e siècle et utilisée dans le gamelan du centre de l'île jusqu'à ce jour.

Keseimbangan Mot indonésien désignant « équilibre ».

Ketut Tilu Forme de danse traditionnelle sundanaise ayant inspiré le *jaipongan*.

Kotekan Formules mélodiques imbriquées nécessitant la participation de deux parties instrumentales distinctes mais complémentaires. Cette technique, qui existe sous d'autres noms à Java et dans l'ouest de Java, est particulièrement utilisée à Bali où elle constitue la technique principale d'ornementation mélodique d'une œuvre.

Kraton (J) Désigne le palais d'un sultan à Java. Plusieurs *kraton* existent à ce jour à travers l'île de Java, ceux de Surakarta et Yogyakarta étant les plus connus.

Lagu klasik Réfère au répertoire traditionnel de pièces sundanaises pour gamelan.

Lanang Dans le pairage d'instruments, désigne l'instrument mâle.

Musik kontemporer Courant musical en Indonésie revendiquant une approche avant-gardiste et expérimentale à la composition.

Ombak Signifie « vagues », mais réfère plus précisément au phénomène de battement qui se produit lorsqu'une paire d'instruments font sonner une même note. L'accordage particulier des instruments qui permet cet effet sonore est propre à la musique balinaise.

Panembung Réfère au registre grave d'une famille d'instruments donnée.

Panerus Registre aigu d'une famille d'instruments donnée.

Panggul Mot désignant maillets divers utilisés pour faire sonner les instruments du gamelan.

Pathet (J)/Patut (B) Mot désignant diverses sélections de notes puisées à partir des deux modes principaux utilisés en Indonésie : *slendro* et *pelog*. Au-delà du choix des notes, un pathet donné implique également une emphase particulière sur certaines notes agissant comme des pôles mélodiques.

Peking Instrument le plus aigu de la famille des *saron*. Il joue généralement à une plus grande densité rythmique que les autres *saron*.

Pelog Échelle heptatonique présente à travers l'archipel indonésien dans la musique. Dans la pratique, une œuvre ou un ensemble donné fonctionnent généralement selon une sélection pentatonique de notes parmi ce réservoir de sept sons.

Pelog degung L'un des modes pentatoniques employés dans la musique sundanaise, et particulièrement dans le gamelan *degung*.

Pencak Silat Art martial indonésien ayant inspiré le *jaipongan*.

Pencon Désigne les petits gongs individuels qui forment des carillons de gongs tels le *bonang* javanais et le *reyong* balinais. Hors du contexte d'un instrument spécifique, chaque unité est un *pencon*.

Pengumbang-pengisep Dans la musique balinaise, désigne le système d'accord par pairs d'instruments. L'instrument pengumbang sera donc accordé à quelques hertz de différence de l'instrument pengisep afin de produire des battements (*ombak*).

Pesta Kesenian Bali (PKB) Le plus important festival des arts balinais, organisé annuellement au centre artistique de Denpasar.

Polos Dans une mélodie imbriquée (*kotekan*), le polos désigne l'une des deux parties complémentaires. Les patrons mélodiques et rythmiques du polos tendent à accentuer les temps forts.

Pop sunda Genre musical moderne de la région sundanaise reprenant certains éléments du gamelan. Son répertoire peut être joué sur des instrumentations diverses, dont le gamelan.

Rebab Instrument à cordes frottées avec un archet. Cet instrument est utilisé à travers les diverses traditions régionales. Dans la tradition javanaise, il est un instrument phare auquel une grande liberté expressive est allouée. Tout comme le kendhang et le gendèr, il guide le reste de l'orchestre.

Reyong (B) Carillon de petits gongs montés horizontalement et typiquement joué par deux ou quatre musiciens dans le gamelan balinais. Cet instrument virtuose requiert des musiciens d'effectuer des patrons rythmiques très rapides en plus d'ornementer les mélodies de *kotekan* complexes.

Salendro Gamelan sundanais reprenant l'instrumentation du gamelan javanais, quoiqu'avec seulement les instruments du mode *slendro*. C'est cet orchestre qui accompagne le style *jaiponggan*.

Saron Familles de métallophones se jouant avec un seul maillet. Dans les grands orchestres javanais, les saron jouent la mélodie nucléaire et exercent donc une fonction importante malgré la simplicité de leur technique.

Sangsih Dans une mélodie imbriquée (*kotekan*), le sangsih désigne l'une des deux parties complémentaires. Les patrons mélodiques et rythmiques du sangsih tendent à accentuer les temps faibles.

Selonding Orchestre balinais ancien, construit en fer et associé aux rituels de temples. L'ensemble vit une renaissance depuis les dernières décennies, de plus en plus utilisés pour la composition moderne à Bali.

Semaran dana Type de gamelan inventé par le compositeur balinais I Wayan Beratha vers la fin du XX^e siècle. Sa construction et son registre étendu permet entre autres de jouer les répertoires *gong gedé*, *semar pegulingan* et *gong kebyar* sur un même gamelan. Sa capacité à moduler d'un *patut* à l'autre est également exploitée en composition moderne.

Semar pegulingan type de gamelan balinais plutôt ancien et au répertoire raffiné et associé à la cour. Avec le *gong gedé*, il est considéré comme l'un des ancêtres du *gong kebyar*.

Slendro Échelle pentatonique utilisée à travers l'archipel indonésien.

Slenthem (J)/ Slentem (S) Instrument de la famille des gendèr javanais, mais dont on joue avec une seule mailloche. Sa fonction musicale est l'équivalente à celle de la basse pour la famille des gendèr.

Sorog (S) L'un des modes utilisés dans la musique sundanaise. Dans le contexte du *degung*, le mode *sorog* est obtenu en substituant une note physique des instruments par une autre. Pour les *saron*, la note *sorog* est entreposée à même le corps résonateur de l'instrument.

Suling Mot désignant la famille des flûtes et employé à travers les diverses traditions régionales de gamelan.

Surakarta/Solo Ville importante du centre de Java, où ont trônés les grands empires hindou-bouddhistes et islamiques. Deux sultanats (un majeur et un mineur) résident toujours dans la ville et celle-ci demeure un centre artistique majeur à Java.

Sundanais.e Adjectif référant à la partie occidentale de l'île de Java et désignant une culture ethnolinguistique distincte. Par convention, la région est habituellement désignée comme Java-Ouest et non comme Sunda.

Terompong (B) Grand carillon de gongs déposés sur un cadre et présent dans plusieurs orchestres balinaï. Cet instrument ressemble aux *reyongs*, mais il est joué par un seul musicien soliste et couvre un registre plus grave.

Wayang kulit Théâtre d'ombres utilisant des marionnettes sculptées dans la peau animale. Cette forme artistique prends plusieurs expressions régionales différentes à travers l'archipel.

Yogyakarta Ville importante du centre de Java où siègent encore deux sultanats (un major et un mineur). Dotée d'un statut semi-autonome spécial dans l'Indonésie moderne, cette région a été créée durant l'époque coloniale comme compromis pour calmer une querelle royale entre deux souverains rivaux de Surakarta. C'est dans cette atmosphère de rivalité avec la ville de Surakarta que se sont développés les arts à Yogyakarta.

Wadon Dans le pairage d'instruments, désigne l'instrument femelle.

Annexe 2: Répertoire des gamelans au Canada

Alberta

Calgary

Nom: Balinese Gender Wayang Ensemble of Calgary

Activité: 1999-présent

Instruments: Gender wayang balinais

Répertoire: Traditionnel (Sukawati, Bali)

Affiliation institutionnelle: University of Calgary

Contact: <https://scpa.ucalgary.ca/profiles/rod-squance>

Balinese Gender Wayang Ensemble of Calgary a été développé par Brita Renée Heimarck dans le contexte du cours d'Ensemble de Musique du Monde qu'elle a enseigné à l'Université de Calgary de 1999 à 2005. Depuis son départ, son ancien élève Rod Squance a continué d'enseigner le gender wayang balinais au sein de ce même cours.

Colombie-Britannique

Vancouver

Nom: Gamelan Madu Sari (*Kyai Madu Sari*, Essence venerable du miel; Vancouver Community Gamelan)

Activité: 1987-present

Instruments: Gamelan javanais

Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Simon Fraser University

Contact: <http://www.gamelanmadusari.com/>

À l'origine dirigé par le regretté Martin Bartlett, le Vancouver Community Gamelan est le groupe ayant été fondé suite à l'Expo 86, lorsque Simon Fraser University reçut l'orchestre javanais « Kyai Madu Sari » utilisé lors de l'événement. Utilisant ces instruments, le groupe a souvent donné des concerts en tant que Gamelan Madu Sari et a publié deux disques sous ce nom. Dans les années 1980 et 1990, un ensemble de gender batel balinais avait été fondé à partir de ce collectif, utilisant le quatuor de gender de Kenneth Newby et Lorraine Thompson. De plus,

Kyai Madu Sari est utilisé pour l'enseignement du gamelan javanais à Simon Fraser University, son professeur à la plus grande ancienneté étant Sutrisno Hartana.

Nom: Gamelan Alligator Joy (Vancouver Community Gamelan)

Activité: 1991-present

Instruments: Gamelan Gadhon

Répertoire: Nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Western Front

Contact: <http://www.gamelanmadusari.com/>

Gamelan Alligator Joy est une extension du Vancouver Community Gamelan. Utilisant un gamelan gadhon javanais (version réduite du grand orchestre) acheté par Martin Bartlett en 1990, le groupe a pu poursuivre ses activités indépendamment de Simon Fraser University où Kyai Madu Sari est entreposé. Pendant longtemps, le gamelan résidait au Western Front.

Nom: Cymbali

Activité: c1987-1989

Instruments: Gender wayang balinais, instruments MIDI et variété

Répertoire: Nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: N/A

Contact: Kenneth Newby

Cymbali était un groupe fondé par Kenneth Newby, Michael O'Neill, Lorraine Thompson, Trish Halsey et Andreas Kahre. En plus d'interpréter du répertoire traditionnel de gender wayang, le groupe a également créé des nouvelles œuvres incluant d'autres instruments tels que trois interfaces MIDI faites maison.

Nom: Sekaha Gong Gita Asmara

Activité: 1996-présent

Instruments: Gong kebyar balinais

Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: University of British Columbia

Contact: <https://music.ubc.ca/balinese-gamelan>

Gita Asmara est un groupe étudiant et communautaire fondé par Michael Tenzer en 1996 après son arrivée à Vancouver. Établi à University of British Columbia, le groupe interprète du répertoire traditionnel et contemporain balinais et a tourné à Bali en 2013.

Nom: Gamelan Si Pawit

Activité: 1999-présent

Instruments: Degung sundanais (Si Pawit)

Répertoire: Nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Vancouver Community College

Contact: <https://www.jonsiddall.com/>

Gamelan Si Pawit est le nom de l'ensemble degung acheté par Jon Siddall en 1983 pour fonder son premier ensemble Evergreen Club Contemporary Gamelan. En 1999, il a fait livrer les instruments à Vancouver où il les utilise désormais comme élément d'un cours de studio qu'il enseigne au Vancouver Community College. Ses groupes étudiants ont interprété plusieurs nouvelles œuvres, incluant les siennes.

Nom: Gamelan Bike-Bike

Activité: c2013-présent

Instruments: Instruments inventés (d'inspiration balinaise)

Répertoire: Nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Indépendant

Contact: <https://publiksecrets.com/gamelanbikebike/>

Gamelan Bike-Bike est un ensemble fondé par George Rahu, qui a construit les instruments à partir de matériaux recyclés tels des parties de vélo usagées et des bombonnes de métal. Complété de gongs et tambours balinais, l'ensemble est grandement redevable au gamelan balinais et emploie majoritairement des membres et anciens membres de Gita Asmara.

Nom: Beledrone

Activité: 2011-présent

Instruments: pencon javanais, ceng ceng balinais, kendang, gongs, cornemuses, variétés

Répertoire: Nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Indépendant

Contact: <https://www.facebook.com/VanCommunityGamelan>

Beledrone est un ensemble éclectique fondé par Michael O'Neill et combinant deux types distincts d'ensembles processionnels : Beleganjur balinais et cornemuses écossaises. Dans ses compositions pour cet ensemble, O'Neill a également inclus d'autres instruments tels la voix et le violon alto.

Nom: Turtle Bliss

Activité: c2018-présent

Instruments: Gender wayang

Répertoire: Nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Indépendant

Contact: <https://www.facebook.com/VanCommunityGamelan>

Turtle Bliss est un quatuor jouant sur les gender accordés en pelog de Michael O'Neill. Ces instruments, donc la fabrication et le répertoire est basé sur le style wayang tantri développé par I Wayan Wija et ses musiciens, ont été utilisés pour divers projets au fil des années. Avec Turtle Bliss, Michael O'Neill a produit surtout des nouvelles œuvres.

Victoria

Nom: Busy Island Gamelan (The Victoria B.I.G. Band)

Activité: 2009-2017

Instruments: Gamelan javanais (*slendro*)

Répertoire: Traditionnel

Affiliation institutionnelle: University of Victoria

Contact: <https://gamelan.tumblr.com/>

Busy Island Gamelan était un groupe fondé et dirigé par Sutrisno Hartana quand il faisait son doctorat à l'Université de Victoria. Il a alors emprunté l'ensemble javanais accordé en slendro du Consulat indonésien et l'a déplacé à l'université. Ce groupe a donné plusieurs concerts sur l'île de Vancouver et dans la ville de Vancouver. Par contre, les activités de ce groupe ont cessé suite à la graduation d'Hartana en 2017.

Manitoba

Winnipeg

Nom: Maja Gender

Activité: 1994-présent

Instruments: Gender wayang

Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Indépendant

Contact: Jim Hiscott

Jim Hiscott et Andrea Ratuski jouent du gender balinais ensemble depuis leur premier voyage à Bali en 1991. Lorsqu'ils jouent avec les musiciens Michael O'Neill et Ann Hepper, le duo devient le quatuor Maja Gender. Ils ont interprété des pièces traditionnelles ainsi que plusieurs nouvelles œuvres.

Nom: Mini-kebyar

Activité: 2018-présent

Instruments: Gong kebyar fait maison

Répertoire: Traditionnel balinais

Affiliations institutionnelle: Canadian Mennonite University

Contact: Dustin D. Wiebe

En 2018, Dustin D. Wiebe a construit un petit ensemble de style gong kebyar en collaboration avec la Faculté d'Architecture à l'Université du Manitoba. Plus tard cette année-là, il a invité huit artistes balinais pour une série de concert à Winnipeg utilisant ces instruments. Ce groupe ad hoc a notamment présenté un rare répertoire de musique balinaise protestante.

Nouvelle-Écosse

Wolfville

Nom: Acadia Gamelan Ensemble

Activité: 2009-présent

Instruments: Degung sundanais (Puspa Galih)

Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres

Affiliations institutionnelles: University of Acadia

Contact: <https://music.acadiau.ca/ensembles.html>

En 2009, Ken Shorley a commence à donner des cours d'introduction au gamelan degung à Acadia University à Wolfville. Avec Jeff Hennessy, il a également formé le Acadia Gamelan Ensemble, un groupe communautaire jouant sur les mêmes instruments. Le degung de Shorley a plus ou moins été conçu selon le modèle d'Evergreen Club Contemporary Gamelan, employant également le facteur Tentrem Sarwanto.

Nom: OMBAK

Activité: 2021-

Instruments: Degung sundanais (Puspa Galih)

Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: N/A

Contact: Ken Shorley

Ken Shorley a fondé un groupe de degung professionnel en 2021, utilisant le même ensemble d'instruments que pour ses cours à University of Acadia. Malgré cette utilisation conjointe des instruments, OMBAK planifie fonctionner de manière indépendante de l'université.

Ontario

Ottawa

Nom: Gamelan Semara Winangun

Activité: 2002-présent

Instruments: Semar pegulingan balinais

Répertoire: Traditionnel (des villages Teges et Binoh).

Affiliation institutionnelle: Ambassade d'Indonésie à Ottawa

Contact: <http://ottawagamelan.org/>

Gamelan Semara Winangun a été formé en 2002 par Éric Da Silva lorsqu'il a trouvé une résidence permanente pour son semar pegulingan/pelegongan à l'Ambassade d'Indonésie à Ottawa. Ses instruments sont une réplique du très connu gamelan de Teges à Bali. Da Silva a quitté le groupe en 2005, après quoi son gamelan fut racheté collectivement par l'ensemble.

Toronto

Nom: Evergreen Club Contemporary Gamelan (anciennement Evergreen Club Gamelan)

Activité: 1983-présent

Instruments: Degung sundanais

Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres

Affiliations institutionnelle: Indépendant

Contact: <https://www.evergreenclubgamelan.ca>

Evergreen Club Contemporary Gamelan est le premier groupe de gamelan actif au Canada. Depuis sa fondation, l'ensemble a adopté un modèle d'affaire inhabituel, soit celui d'un ensemble de musique contemporaine professionnel. Il a commandé des centaines d'œuvres, fait

de la tournée à l'international et publié une douzaine de disques. Bien que l'ensemble arrange et interprète du répertoire de sundanais, le point focal de la carrière d'Evergreen Club a toujours été la création de nouvelle musique.

Nom: Gamelan York (*Nyai Mirah Kencana*, Lady Brilliant Vermilion)

Activité: 2000-c2005

Instruments: Gamelan javanais (*slendro*)

Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: York University

Contact: Andrew Timar

En 2000, Andrew Timar a inauguré un cours de gamelan javanais à York University. Les instruments utilisés étaient un ensemble à accordage slendro prêté à l'université par le Consulat général de l'Indonésie à Toronto. De nouveaux éléments et instruments ont été achetés par Timar pour restaurer l'orchestre. Après Timar, le cours a été brièvement enseigné par la musicienne Nur Intan Murtadza jusqu'au milieu des années 2000. York University n'offre plus de classes de gamelan.

Nom: Gamelan Gong Sabrang

Activité: 2001-c2018

Instruments: Gamelan javanais (*pelog* et *slendro*)

Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Consulat Général de l'Indonésie à Toronto (KJRI)

Contact: <http://www.kemlu.go.id/toronto>

Gamelan Gong Sabrang était un groupe communautaire pratiquant sur les instruments en résidence au Consulat Général de l'Indonésie à Toronto. Comme d'autres groupes utilisant ces instruments, ses enseignants étaient des employés-musiciens du Consulat tels que Wiryawan Padmonojati.

Nom: Gamelan Toronto (GamTor)

Activité: 1995-2007

Instruments: Gamelan javanais (*pelog* et *slendro*)

Répertoire: Traditionnel

Affiliation institutionnelle: Consulat Général de l'Indonésie à Toronto (KJRI)

Contact: N/A

Gamelan Toronto était un groupe communautaire fondé par Andrew Timar et qui pratiquait au KJRI sur les instruments de cette institution. Pendant son existence, le groupe a reçu l'instruction des employés du consulat Ono Eko Priyanto et Wiryawan Padmonojati.

Nom: Gamelan Gedhong Maple
Activité: 2007-c2018
Instruments: Gamelan javanais (*pelog* et *slendro*)
Répertoire: Traditionnel
Affiliation institutionnelle: Consulat Général de l'Indonésie à Toronto (KJRI)
Contact: N/A

Gamelan Gedhong Maple était un groupe formé d'employés du KJRI qui pratiquaient de façon hebdomadaire sur les instruments du consulat sous l'instruction de Wiryawan Padmonojati.

Name: Gamelan Dharma Santi
Activité: 1993-2018
Instruments: Semar pegulingan balinais
Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres
Affiliations institutionnelles: University of Toronto
Contact: Annette Sanger

Gamelan Dharma Santi a été fondé dans le contexte des cours de musique balinaise enseignés par l'ethnomusicologue Annette Sanger à University of Toronto. En plus du répertoire de semar pegulingan, des pièces d'angklung, de gambuh et de gamelan javanais ont également figuré aux programmes de cet ensemble.

Nom: Nada Rasa
Activité: 1997, 2002
Instruments: Variétés
Répertoire: Nouvelles œuvres
Affiliation institutionnelle: N/A
Contact: Andrew Timar

Nada Rasa était un groupe fondé par les musiciens Trichy Sankaran, Andrew Timar, Mark Duggan, Ernie tollar et Ravi Naimpally. Sa première itération a joué au Gamelan Summit 97' à Toronto et le groupe y a présenté des œuvres combinant les influences de traditions indiennes, indonésiennes et occidentales. Le groupe utilise une sélection d'instruments de gamelan, tels que kendhangs, goong, suling, kecapi et gendèr. La prestation de 2002 de Nada Rasa impliquait un personnel de musiciens différent, quoique toujours avec Timar et Sankaran.

Nom: Toronto District School Board (TDSB) Gamelan (Venerable Son of the Rising Mist)
Activité: 2000-présent
Instruments: Gamelan javanais

Répertoire: Traditionnel

Affiliation institutionnelle: Toronto District School Board (TDSB)

Contact: <https://www.tdsb.on.ca/>

Ce programme de gamelan est offert à travers le réseau des écoles publiques de Toronto et inauguré par Andrew Timar. À cette fin, Andrew Timar a conçu et commandé un grand ensemble d'instruments javanais au facteur et musicien Suhirjan, instruments qui sont en rotation dans la région de Toronto depuis. Timar a enseigné ces cours jusqu'à 2007, après quoi le marionnettiste David Powell a pris les rennes comme enseignant. Le gamelan personnel de Powell, qu'il a fabriqué pendant les années 1980 et 1990, a également été utilisé pour le programme TDSB, notamment son projet pilote.

Nom: Sekat Rat Nati

Activité: 2007-présent

Instruments: Gender wayang balinais

Répertoire: Traditionnel

Affiliation institutionnelle: Indépendant

Contact: Annette Sanger

Sekat Rat Nati est un quatuor de gender wayang formé en 2007 par Annette Sanger, son mari Jim Kippen et les musiciens John Carnes et Albert Wong. Ils ont interprété du répertoire balinais un peu partout dans la ville de Toronto.

Nom: Kayonan Gamelan

Activité: 2011-présent

Instruments: Gong kebyar

Répertoire: Traditionnel balinais

Affiliation institutionnelle: Indépendant

Contact: Keiko Ninomiya

La danseuse professionnelle Keiko Ninomiya, qui avait déjà collaboré avec Gamelan Toronto et Gamelan Dharma Santi, a établi son propre banjar à Toronto en 2011. Utilisant un orchestre gong kebyar qu'elle a acheté à Bali, des gens se rassemblent pour « manger, danser et jouer du gamelan ».

London

Nom: Aeolian Hall Gamelan

Activité: 2010-c2012

Instruments: Gamelan javanais

Répertoire: Traditionnel

Affiliation institutionnelle: Western University
Contact: Nur Intan Murtadza

Un groupe communautaire de très courte durée, dirigé par Nur Intan Murtadza lorsqu'elle faisait ses études doctorales à Western University.

Waterloo

Nom: University of Waterloo Balinese Gamelan Ensemble/Grebel Community Gamelan
Activité: 2013-présent
Instruments: Semara dana balinais

Répertoire: Traditionnel, nouvelles oeuvres
Affiliation institutionnelle: University of Waterloo; Conrad Grebel University College
Contact: <https://uwaterloo.ca/music/community-engagement/community-gamelan/>

Le gamelan résidant à l'édifice Conrad Grebel de l'Université de Waterloo est utilisé par un groupe étudiant et un groupe communautaire, tous deux dirigés par les musiciens Maisie Sum et I Made Dewa Suparta.

Québec

Montréal

Nom: L'Atelier de gamelan (groupe étudiant)
Activité: 1987-présent

Instruments: Balinese gong kebyar, angklung
Répertoire: Traditionnel, nouvelles oeuvres
Affiliation institutionnelle Université de Montréal
Contact: <https://musique.umontreal.ca/etudier/ensembles-facultaires/atelier-de-gamelan/>

Fondé par le professeur José Evangelista à l'automne 1987, l'Atelier de gamelan est un cours d'introduction dans le cadre duquel les étudiants ont pu apprendre une variété de répertoire balinais. Le cours a d'abord été développé grâce à huit années consécutives d'enseignement par des professeurs balinais invités. Il est présentement enseigné par le compositeur Alexandre David.

Nom: Giri Kedaton (anciennement Sekar Giri Kedaton)

Activité: 1995-présent

Instruments: Gong kebyar, angklung, gender wayang, selonding, gambuh, gambang

Répertoire: Traditionnel balinais, nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Université de Montréal

Contact: <http://www.girikedaton.com/sitetemp/index.html>

Giri Kedaton est un groupe communautaire qui s'est développé à partir d'un noyau d'étudiants de l'Atelier de gamelan. À partir de 1995, le groupe est devenu une entité distincte de l'Atelier et a obtenu son statut d'Ensemble en résidence en 2002. Le groupe interprète une variété de répertoire balinais ainsi que des nouvelles œuvres.

Nom: L'Ensemble Semar Pegulingan de Montréal

Activité: 1993-2002

Instruments: Semar pegulingan balinais (Pelegongan)

Répertoire: Traditionnel

Affiliation institutionnelle: Indépendant

Contact: Éric Da Silva

L'Ensemble Semar Pegulingan de Montréal a existé pour quelques années sur une base ad hoc, donnant occasionnellement des concerts ou produisant des événements. Il a été fondé par Éric Da Silva, qui avait acheté un semar pegulingan/pelegongan répliquant celui du village Teges à Peliatan. En raison du manque d'espace permanent pour les répétitions et l'entreposage des instruments, Da Silva les a déménagés à l'Ambassade d'Indonésie à Ottawa et a fondé Gamelan Semara Winangun. Malgré cette courte histoire, l'ESPM a participé au Gamelan Summit '97 à Tornot et a produit une tournée nord-américaine impliquant le dhalang I Wayan Wija, la musicienne Sandra Wong et des musiciens du village de Sukawati en 1995.

Nom: Sanggar Larasati

Activité: 2002-présent

Instruments: Gamelan javanais

Affiliation institutionnelle: Indépendant

Répertoire: Traditionnel

Contact: John Gilbert

Sanggar Larasati est un groupe fondé par John Gilbert, qui possède un gamelan javanais partiel. Il recrute des membres et leur enseigne la musique javanaise depuis 2002. Malgré un personnel changeant au fil des ans, Sanggar Larasati a joué plusieurs fois autour et à l'extérieur de Montréal.

Nom: Daun Getar

Activité: 2016-2017

Instruments: Javanese gamelan, gender wayang, angklung

Répertoire: Traditionnel, nouvelles oeuvres

Affiliation institutionnelle: Indépendant

Contact: N/A

Daun Getar était un collectif fondé par Pierre Emmanuel-Lévesque et John Gilbert. En avril 2017, ils ont présenté un concert auprès de Gamelan Giri Kedaton et de l'Atelier de gamelan, interprétant une pièce javanaise et un arrangement pour gamelan angklung de l'œuvre Music for Pieces of Wood de Steve Reich.

Terre-Neuve-et-Labrador

Saint John's

Nom: Gamelan Sagara Asih

Activité: 2013-présent

Instruments: Degung sundanais (Sagara Asih)

Répertoire: Traditionnel, nouvelles œuvres

Affiliation institutionnelle: Memorial University

Contact: Bill Brennan

Gamelan Sagara Asih a été fondé depuis les classes de degung enseignées par Bill Brennan à Memorial University à St. John's. Un ancien membre d'Evergreen Club Contemporary Gamelan, Brennan a commandé un gamelan degung à Tentrem Sarwanto et démarré le cours à l'université en 2013.