

Direction des bibliothèques

AVIS

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Errance, appartenance, reconnaissance
dans la musique savante occidentale

par
Yara El-Ghadban

Département d'anthropologie
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en anthropologie

décembre, 2008

© Yara El-Ghadban, 2008



GN
H
USY
2009
V-608

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
Errance, appartenance, reconnaissance
dans la musique savante occidentale

Présentée par :
Yara El-Ghadban

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Professeur Gilles Bibeau
Président-rapporteur

Professeur Bob White
directeur de recherche

Professeur Kevin Tuite
codirecteur

Professeure Monique Desroches
membre du jury

Professeure Regula Qureshi
examineur externe

Professeure Dujka Smoje
représentant du doyen de la FES



RÉSUMÉ

Cette thèse se veut une étude anthropologique de la musique savante occidentale des XXe et XXIe siècles (la musique contemporaine). Elle s'appuie sur une enquête ethnographique autour des événements du Forum du NEM, un concours international de composition musicale organisé par le Nouvel Ensemble Moderne (NEM), un ensemble montréalais dédié à la musique contemporaine. Le Forum est un processus ritualisé à travers lequel les jeunes compositeurs cherchent à faire la transition de leur statut d'apprentis vers la vie professionnelle.

J'examine la mesure dans laquelle la quête de la reconnaissance et le sentiment d'appartenance qu'éprouvent les jeunes compositeurs envers la musique contemporaine entrent en tension avec les rapports de force postcoloniaux et les ambiguïtés identitaires qui sont issus de l'histoire coloniale de la musique occidentale. Je me suis également penchée sur l'impact de la structure ritualisée du Forum du NEM et sur la manière dont les différents participants à l'événement affrontent ces enjeux. Le cadre théorique à travers lequel les données ethnographiques ont été interprétées s'inscrit dans trois lignes de réflexion : 1) la critique postcoloniale; 2) les théories sur les rites de passage; et 3) l'analyse de la musique comme intertexte ou lieu de médiation.

Je soutiens que le Forum représente un espace où les rapports de pouvoir esthétiques et politiques déstabilisent constamment les canons de la musique savante occidentale, incitant, en réaction, ses partisans à investir autant de valeur et d'énergie dans ses rituels. Le désir de reconnaissance et le processus de ritualisation du Forum renforcent les liens entre des individus dotés d'histoires et de biographies différentes limitant ainsi les répercussions des tensions postcoloniales qui sont issues de ce croisement de chemins.

C'est à travers ce processus ritualisé que les jeunes compositeurs construisent leur identité musicale, expriment leur appartenance à cette tradition et sont reconnus comme citoyens à part entière dans la communauté musicale savante occidentale. Par

conséquent, la critique postcoloniale des jeunes compositeurs ne se manifeste pas ouvertement par le biais de stratégies de revivalisme musical, ni de stratégies de créolisation, mais plutôt à travers l'application des idiomes et des normes de la musique savante occidentale.

Mots clés :

MUSIQUE

IDENTITÉ

POSTCOLONIALITÉ

POSTMODERNITÉ

RITUELS

AFFILIATION

AGENCÉITÉ

AUTORITÉ

QUÉBEC

AMSTERDAM

SUMMARY

This thesis is an anthropological study of Western art music of the twentieth and twenty-first century (contemporary music). I conducted ethnographic fieldwork around the events of the Forum du NEM, an international competition for young composers organized by the Nouvel Ensemble Moderne (NEM), a Montreal ensemble that is dedicated to contemporary music. The Forum is a ritualized process through which young composers try to make the transition from their status as apprentices to professional life.

I examined the extent to which the quest for recognition and the sense of belonging that young composers feel towards contemporary music conflict with the postcolonial dynamics of power and ambiguities of identity that are born from the colonial history of Western music. I also considered the impact of the Forum du NEM's ritualized structure on how the different participants in the event confront these issues. The theoretical framework through which I interpreted the ethnographic data covers three lines of thought: 1) postcolonial critique; 2) ritual and rites of passage theories, and 3) analysis of music as inter-text or as an object of mediation.

I argue that the Forum is a social space within which aesthetic and political dynamics constantly destabilize the canons of Western art music, prompting, in response, its actors to invest as much value and energy in its rituals. The desire for recognition and the ritualization of the Forum strengthen the links between individuals with different stories and divergent biographies, limiting the impact of postcolonial tensions that inevitably emerge from the crossing of their individual paths.

It is through this ritualized process that young composers construct their musical identity, express their belonging to this tradition and are recognized as full citizens in this community of musicians. Therefore, young composers' postcolonial engagement and critique do not take place through overt strategies of musical revivalism or through

strategies of creolization, but rather tend to be played out under the radar, within the idioms and norms of Western art music.

Keywords :

MUSIC

IDENTITY

POSTCOLONIALITY

POSTMODERNITY

RITUAL

AFFILIATION

AGENCY

AUTHORSHIP

QUÉBEC

AMSTERDAM

TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	iii
Summary	v
Table des matières.....	vii
Figures.....	xiii
Sigles et abréviations	xv
Remerciements	xvi
Prélude.....	1
La leçon de piano	1
Introduction	2
1 Musique, appartenance, errance	2
1.1 Pourquoi la musique?	3
1.2 Appartenir à quoi au juste?.....	4
2 Horizons ethnographiques	8
2.1 Musique contemporaine, dites-vous?.....	9
2.2 Pot-pourri terminologique.....	10
2.3 La musique contemporaine sous le regard de l'anthropologue	14
2.4 Le Forum du NEM.....	15
3 Feuille de route	18
4 Écrire en scènes	22
Scène I.....	24
L'éléphant dans le musée	24
Chapitre I.....	27
Pénétrer les lieux obscurs de l'anthropologie	27

1 Penser le musical dans le social : de quelques postures et récits disciplinaires	29
1.1 La posture canonique : la musique dans la culture.....	29
1.2 La posture pluraliste : musiques et cultures.....	31
1.3 La posture critique: la musique contre la culture	36
1.4 Critique et pluralité ou totémisme camouflé?	41
1.5 Vers de nouvelles intersections.....	43
2 Transition	45
Chapitre II	47
Quelle anthropologie pour la musique contemporaine occidentale?	47
1 Anthropologiser la tradition musicale occidentale	48
1.1 Le conservatoire, l'école et le laboratoire.....	48
1.2 La musique derrière le mur.....	51
2 De l'institution à la communauté musicale	57
2.1 Le musicien comme médiateur ou de l'ambiguïté d'être musicien.....	57
2.2 Affiliations et appartenances enchevêtrées	61
Chapitre III	66
Invisible étranger	66
1 Vivre dans l'ombre de l'Occident	66
1.1 La métamorphose n'a pas eu lieu	67
1.2 Parler au nom de l'Autre.....	70
2 Errances postcoloniales	78
2.1 Le discours postcolonial	79
2.2 La condition postcoloniale.....	84
2.3 Les subjectivités postcoloniales.....	87
3 Rites et rituels de la reconnaissance	91
3.1 Inhérence et reconnaissance	92
3.2 Grandeur et misère de la liminalité.....	94
4 La musique comme intertexte	97

Scène II	103
Le Québec au déjeuner	103
Chapitre IV	105
Naviguer à travers les post-s et -ismes du Québec contemporain	105
1 L'ethnologie du terroir (musical) québécois	107
2 Inscrire le Québec dans l'ambiguïté	110
2.1 L'ethnicité ou l'absence de la souche	111
2.2 Fiction et non-fiction de l'entre-deux-mondes	116
2.3 La musique québécoise entre modernisme et postmodernisme	119
3 Chanter l'amour et la haine de l'ambivalence	122
3.1 Du double « ni » au double « et »	122
3.2 Résonances musicales de l'américanité	125
4 Transition en guise de conclusion	130
Chapitre V	132
Le Forum du NEM : entre création musicale et pédagogie nationale	132
1 Archéologie du Forum	133
1.1 Construire la tradition : les origines du NEM	133
1.2 Le Forum comme stratégie de subvention	139
2 La légitimation par la ritualisation	141
2.1 Les répétitions	142
2.2 Les causeries	145
2.3 Les mini-forums	147
2.4 La question thématique	148
2.5 Les concerts	149
3 La musique depuis le belvédère	152
4 La musique en l'absence de l'interprète	157
5 La musique après l'institution	168
6 Réflexions en tresse	180

6.1	La musique dans la bulle du Forum.....	181
6.2	Après l'institution	182
6.3	La techno pour retrouver la musique	184
Chapitre VI.....		187
Forum 2004 : ruptures et attachements I		187
1	La musique contemporaine entre pluralité et autorité.....	188
2	Derek Johnson : la musique à l'âge de la <i>con-fusion</i>	194
3	Laurent Torrès : y a t-il une extériorité possible à l'Occident?.....	207
4	Guilherme Carvalho : pour un dialogue critique avec la tradition.....	221
5	Julien Bilodeau : au-delà de l'ambivalence	231
6	Transition	242
Chapitre VII		244
Forum du NEM 2004 : ruptures et attachements II.....		244
1	Après le postmodernisme	245
2	Localiser l'appartenance, politiser l'errance	247
3	L'éthique face à la confusion	249
4	Monstres et cowboys.....	253
4.1	Postmodernisme? Quel postmodernisme??	254
4.2	Milieu musical et anxiété de l'influence.....	257
4.3	L'éthique musicale à l'ère du vidéo-clip.....	261
5	Plus ça change	268
Scène III		271
Dans la cathédrale engloutie		271
Chapitre VIII.....		274
Le Muziekgebouw ou la transcendance technophile.....		274
1	Retour au berceau.....	274

2	Mettre en scène la musique contemporaine.....	275
3	Un musée sonore millénaire.....	278
4	Romancer l'avant-garde.....	283
5	Localiser l'universalisme.....	286
6	Transition.....	289
	Chapitre IX.....	290
	Forum du NEM 2006 : subversion et séduction.....	290
1	Brasser la cage ou s'y faire brassé?.....	290
2	Ezequiel Menalled : les ultra-sons de l'engagement.....	295
3	Marko Nikodijevic : comment séduire le jury, les musiciens et les auditeurs en deux semaines.....	311
4	Les rituels de la reconnaissance dans la musique savante occidentale. 324	
4.1	Tempérer la tempête.....	325
4.2	<i>The composer as performer</i> : affiliation, discours, autorité.....	326
4.3	<i>Contingent agency</i> : le compositeur comme sujet postcolonial.....	332
5	Forum musical / forum social.....	336
	Chapitre X.....	338
	L'architecture de l'indifférence.....	338
1	Cartographier la musique contemporaine.....	339
2	Contacts : Amsterdam et la musique.....	342
3	La musique est un navire.....	345
3.1	Lost in space.....	346
3.2	Trou de mémoire.....	348
3.3	Étrangers dans la métropole.....	355
4	Le drapeau olympique moins un ou deux cercles.....	361
4.1	Anatomie d'un concours « international ».....	362
4.2	Rendez-vous avec un satellite occidental en Orient.....	365

5 Composer avec l'histoire	370
Coda	374
Retour sur un parcours.....	374
Bibliographie.....	380
Annexe	i
Méthodologie.....	i
1 Synopsis de la démarche ethnographique	i
1.1 Amsterdam (hiver 2006).....	i
1.2 Montréal (2005-2007).....	i
1.3 Montréal (automne 2004).....	ii
1.4 Expérience personnelle	ii
2 À propos des entretiens.....	iii
2.1 Informateurs-clé.....	iii
2.2 Contextes des entretiens	iv
2.3 Axes d'investigation	v
2.4 Transcription des entretiens	vi
2.5 Confidentialité.....	vii
2.6 Photos.....	vii
3 Limites méthodologiques.....	vii
Documents spéciaux	ix
Disque compact	xii

FIGURES

Figure 1 Réserve des instruments de musique du Musée du Quai Branly, Paris.....	25
Figure 2 Le finaliste Ezequiel Menalled est assis au bord de la scène et écoute le NEM pendant que l'ensemble répète son œuvre. De loin, le membre du jury John Rea observe la répétition en suivant la partition. Il n'y a que deux ou trois auditeurs dans la salle. Forum du NEM, Amsterdam, mars 2006.....	144
Figure 3 Faculté de musique de l'Université de Montréal. Sur la façade d'une aile de l'édifice (à gauche dans la photo) est suspendue une croix.....	154
Figure 4 Mur couvert de photos d'enfance des grands compositeurs de l'avant-garde au salon des artistes du Muziekgebouw, le complexe où le Forum du NEM 2006 a eu lieu. Noter la photo d'un jeune Stockhausen, deuxième à partir du coin gauche en bas, Amsterdam, mars 2006	260
Figure 6 Muziekgebouw ann't IJ, Amsterdam, mars 2006.....	279
Figure 7 Le pont qui mène à l'entrée du Muziekgebouw, Amsterdam, mars 2006.....	287
Figure 8 Le Bimhuis, Amsterdam, mars 2006	289
Figure 9 Ezequiel Menalled après un entretien, Amsterdam, mars 2006	296
Figure 10 Sonagramme de la voix de Ezequiel Menalled lisant <i>El Sistema</i> . Les annotations à gauche et en dessous indiquent les hauteurs et les patrons rythmiques qui correspondent à sa lecture du texte et qui lui serviront de matériau musical de base pour la construction de l'œuvre. Illustration fournie par Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006.....	297
Figure 11 Transcription brouillon indiquant la correspondance entre les mots du texte de Galeano tels que lus par Ezequiel Menalled et les motifs rythmiques utilisés dans l'œuvre de Ezequiel Menalled. Transcription fournie par Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006.	298

Figure 12 Notes de travail illustrant la manière dont Ezequiel Menalled a planifié le changement de l'ordre des mots du texte de Galeano à chaque apparition du mot "que". Ce schéma est à la base de la troisième variation musicale du texte dans l'œuvre. Notes fournies par Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006.	299
Figure 13 Marko Nikodijevic, Amsterdam, mars 2006	312
Figure 14 Un aperçu de l'environnement de programmation visuel appelé Open Music que Marko Nikodijevic a utilisé pour composer son œuvre. Illustration fournie par Marko Nikodijevic, septembre 2008.....	321
Figure 15 Marko Nikodijevic au moment où il composait le troisième mouvement de son œuvre. Sur l'ordinateur portable est affichée l'œuvre dans sa version Open Music qui est ensuite transposée en notation musicale traditionnelle sur l'autre écran. Photo fournie par Marko Nikodijevic, septembre 2008.	322
Figure 16 Artus Quellinus, Les quatre continents rendent hommage à Amsterdam, terracotta, modèle de la sculpture qui orne la façade de l'Hôtel de ville d'Amsterdam.	344
Figure 17 Dernière soirée du Forum 2006. De gauche à droite : Geof Holbrook, Ezequiel Menalled, Yara El-Ghadban, Marko Nikodijevic, Guilherme Carvalho, Karola Obermüller, Amsterdam, mars 2006.....	376

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

CAC :	Conseil des Arts du Canada
CALQ :	Conseil des Arts et des Lettres du Québec
CCMIX :	Centre de Création Musicale Iannis Xenakis
CMC :	Centre de Musique Canadienne
ECM :	Ensemble Contemporain de Montréal
IMA :	Institut du Monde Arabe
IRCAM :	Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique
NEM :	Nouvel Ensemble Moderne
SMCQ :	Société de Musique Contemporaine de Montréal

REMERCIEMENTS

J'ai eu le privilège dans le cadre de mes recherches doctorales de rencontrer et de converser avec des esprits créateurs brillants, indépendants, mais surtout chaleureux et généreux. La musique que j'ai écoutée, les réflexions qu'ils ont partagées avec moi, leurs critiques, leurs débats et surtout leur patience face à mes questions qui trahissaient parfois un manque de connaissance du monde extrêmement complexe et riche de la musique contemporaine, m'ont marquée profondément et m'ont fait redécouvrir un univers musical que ma formation musicale classique avait, pour une raison ou pour une autre, effacé de ma mémoire.

J'aimerais remercier Lorraine Vaillancourt, les musiciens et l'équipe de production du NEM de leur ouverture et de leur soutien, surtout de m'avoir invitée dans leur monde de passionnés de musique; John Rea, Johanne Morin, Derek Johnson, Laurent Torrès, Guilherme Carvalho, Julien Bilodeau, Ezequiel Menalled, Marko Nikodijevic, Geof Holbrook, Karola Obermüller et Alain Beauchesne pour les échanges stimulants sur la musique, pour la confiance et la franchise. J'espère avoir pu rester fidèle à leur pensée et à ce qu'ils m'ont dit de leur vie fascinante de musiciens.

Une sage personne m'a dit une fois qu'on n'écrit jamais seul, mais plutôt à travers les textes des autres, et qu'on ne pense jamais seul, mais plutôt avec tous ceux qui ont réfléchi avant nous aux questions qui nous interpellent aujourd'hui. Les idées que je propose dans cette thèse ne sont pas que les miennes, elles sont le fruit de 5 ans de dialogues, de débats, d'interrogations, de conversations avec mon directeur le professeur Bob White, mon co-directeur le professeur Kevin Tuite, le professeur Gilles Bibeau, le professeur Guy Lanoue et la professeure Monique Desroches qui m'a dirigée durant mes études de maîtrise.

Et que dire de mes collègues et de mes amis qui n'hésitaient jamais à tendre l'oreille lorsque j'abordais pour la millième fois le sujet de ma thèse? Un mot en particulier pour Julie Fournier, Marie-Claude Haince et Zakaria Rhani qui m'ont lue, ont commenté mes

chapitres, corrigé les erreurs ou les phrases mal-formulées, et qui m'ont surtout aidée à partager mes idées avec un peu plus d'éloquence.

Last but not least, this thesis would not have been possible if it weren't for the support of my family, my husband Anas Nashif, my two wonderful daughters Kynda and Zadah Nashif who gave me the best compliment when they said WOW upon seeing the thick volume of papers that had become my thesis, my mother, Ikhlas Al-Toube who crossed the ocean so many times from Dubai to Montreal to support me, my brother Kinan El-Ghadban who always managed to turn my academic jargon into actual language and of course, my father, Mahmoud El-Ghadban who has always encouraged me to pursue my education.

PRÉLUDE

La leçon de piano

Elle s'appelait Miss Joyce, une Indienne dans la cinquantaine, belle aux grands yeux du sous-continent asiatique et aux lèvres généreuses, le chignon élégant remuant les mèches blanches dans un tourbillon de cheveux bruns. Je me souviens de ses mains, de ses ongles ovales bien entretenus couronnant des doigts filiformes et des veines, racines de la vie, s'étendant du tronc du poignet pour se déverser dans ses doigts. J'ai toujours aimé les mains qui montrent leurs veines. Ce sont des mains vivaces, palpitantes, travaillantes, chaudes, usées comme une couverture d'enfance ou un foulard qu'on a trop aimé. Miss Joyce évoquait la professeure de piano dans ses plus beaux clichés, la coiffure austère qui pourtant révélait la douceur des traits, la jupe coupée droit qui laissait deviner un corps bien vieilli, les chaussures classiques aux talons hauts mais solidement carrés. Le temps ralentissait quand elle parlait, sa patience tenant les minutes comme des gouttes d'eau qui refusent de tomber du robinet. Dans le salon de Miss Joyce, tout semblait se passer en *adagio*, ou est-ce la mémoire qui me joue des tours?

Je me souviens de la belle maison, au grand salon rempli d'artefacts, d'assiettes suspendues, de photos sur le dos du piano, de plantes en santé, une maison lointaine, surgissant du désert comme un oasis. C'était l'un de ces quartiers émergents qui poussaient comme des champignons dans les périphéries d'une Dubaï encore en gestation. Je me souviens de la professeure et de sa jeune apprentie, partageant le banc rectangulaire, la partition ouverte. Déjà à ce moment, je trichais, feignant lire les notes que Miss Joyce jouait. Or, dans les faits, ma mémoire photographiait la chorégraphie de ses mains rebondissant légèrement sur le clavier.

J'étais allée la première fois pour accompagner une amie, une petite blonde druze aux dents de lapin dont la beauté toute en miniature était l'antithèse de ma silhouette étirée. Une heure plus tard, mon père vint me chercher. En sortant, il me demanda si je voulais suivre des cours de piano. Je dévisageai mon père d'un regard débordant d'évidence.

- Mais bien sûr! répliquai-je avec un soupçon d'impatience.

Ce fut mon premier cours et le dernier de mon amie. La semaine suivante, mon père m'acheta un minuscule clavier électronique *Casio* d'à peine trois octaves de longueur qui allait m'accompagner dorénavant à travers les continents : le Moyen-Orient et l'Arabie, l'Amérique latine, l'Amérique du nord ...; jusqu'au jour où j'ai eu droit à mon premier vrai piano à 14 ans. Vingt ans plus tard, le *Casio* est toujours là, couché sur le dos du piano. Il me rappelle les soirées où je rentrais du cours seulement pour me cacher dans ma chambre et rejouer sans cesse ce que je venais d'apprendre. Là sur le dos du piano, il m'écoute comme un vieil ami.

INTRODUCTION

Ce projet a eu plusieurs vies; il s'est réincarné sous de multiples visages. Il me semble pertinent de retracer les diverses péripéties et métamorphoses qui ont accompagné mon travail de thèse et mené à la forme finale que celle-ci a prise. Ce retour sur mon parcours permettra, je crois, de mieux situer le cadre de référence théorique auquel j'adhère, de préciser ma perspective de travail en tant qu'anthropologue de la musique et de décrire la démarche méthodologique que je privilégie dans mes recherches ethnographiques. La voie dans laquelle je compte poursuivre dans l'avenir mes recherches prolongera, en les approfondissant, les perspectives mises en œuvre dans cette thèse.

1 Musique, appartenance, errance

Si je pouvais résumer en trois mots les thèmes et les questions qui m'ont préoccupée depuis le début de mes études supérieures, je le ferais en accolant les uns aux autres trois mots : « musique », « appartenance » et « errance ». Sans avoir pu l'articuler aussi clairement durant ma maîtrise, mon mémoire qui portait sur la musique contemporaine¹ palestinienne, posait d'emblée la question suivante : comment penser, à l'ère moderne, l'appartenance dans un monde dans lequel se sont effrités en grande partie les repères² qui ont permis aux individus et aux sociétés de se situer?

Cette question découle d'une conviction personnelle profonde qui va à l'encontre de certaines théories contemporaines de l'identité et de l'appartenance. Nous avons besoin, me semble-t-il, en tant qu'êtres humains, en tant que sujets essentiellement sociaux, d'appartenir à un groupe qui puisse servir de lieu d'identification, soit en s'y ancrant soit en s'en détachant. À l'encontre de certaines prétentions qui sacralisent la pluralité des appartenances de pair avec l'individualisme absolu – deux marqueurs de l'identité

¹ Il faut comprendre le mot « contemporaine » dans son sens temporel et non esthétique ou idéologique occidental. J'ai entrepris des recherches sur une variété de styles musicaux que les musiciens palestiniens semblaient privilégier durant la période de mes recherches, donc qui faisaient partie de leur quotidien.

² L'un de ces repères identitaires de la modernité qui ont été profondément remis en question sans pour autant perdre sa puissance symbolique est celui de la nation et de son correspondant politique l'État-nation.

contemporaine, du moins dans les sociétés occidentales³ – je persiste à croire que l’inscription dans un lieu, l’ancrage dans une histoire et l’appartenance à un groupe continueront à s’imposer comme une réalité primordiale incontournable. Aussi longtemps que le besoin d’appartenir persistera, il est certain que les individus et les sociétés tendront à se construire autour de certains points d’ancrage et à s’orienter à partir de balises fixées dans des espaces déterminés, comme autant de repères et de points de butée face aux dérives que la multiplicité des références entraîne inévitablement.

Dans les cas où ces points d’ancrage primordiaux disparaissent ou s’affaiblissent, les personnes sont bien sûr conduites à se donner de nouveaux repères, à mettre en place d’autres balises. Une telle stratégie entraîne inévitablement, pour les individus comme pour les groupes, des conflits sur le plan identitaire qui génèrent de l’ambiguïté dans les systèmes de sens et qui produisent des recompositions des codes sur les plans politique, culturel, etc. Je crois légitime de parler, dans ce contexte, de « défis de l’appartenance ». Mais comment entamer une réflexion qui permettrait de rendre compte de manière empirique de ces défis de l’appartenance? Travailler où? Sur quel objet?

1.1 Pourquoi la musique?

La musique, en tant que forme d’art et production culturelle, me semble constituer l’un des lieux d’expression, de négociation, de confrontation, de reproduction et de résistance à ces « défis de l’appartenance », et ce pour plusieurs raisons.

D’abord, la musique est présente dans la majorité des activités de notre vie quotidienne, des plus banales (à l’épicerie) aux plus importantes (les rites de passage comme les mariages, les rituels d’initiation et les funérailles).

³ Ici le terme « occidentales » et ses dérivés (ex. l’Occident) renvoie à une région géopolitique et géoculturelle dont les centres névralgiques se trouvent en Europe et en Amérique du nord. Cela étant dit, l’Occident en tant que lieu de mémoire, espace culturel, identitaire et idéologique ou force économique et politique, ainsi que les groupes et les individus qui s’y rattachent dépassent de loin ces frontières rudimentaires. Il suffit de citer comme exemple l’Amérique latine et l’Australie sans oublier tous les pays marqués profondément par les puissances coloniales occidentales. L’objet de la thèse consiste précisément à mettre en lumière les dynamiques identitaires transnationales qui à la fois renforcent les frontières d’un certain Occident imaginaire associé à certains pays et à certaines histoires plus que d’autres tout en les déplaçant constamment.

De plus, rares sont les moments de grands changements sociaux qui ne sont pas accompagnés d'une trame musicale, qu'il s'agisse des chansons engagées associées aux mouvements de décolonisation et d'indépendance ou de la *world music* qui est devenue l'un des marqueurs les plus visibles et audibles de la mondialisation économique et culturelle.

Finalement, dans un contexte global profondément déterritorialisé et médiatisé, les arts et productions culturelles deviennent de manière croissante des véhicules de transmission et de contestation de valeurs, de discours, de représentations, d'identités, les esthétisant tout en les recomposant dans des nouveaux lieux.

Compte tenu de la position centrale qu'occupe la musique par rapport à ces dynamiques sociales et de mon parcours et ma formation musicale, la musique m'est apparue comme un lieu d'investigation extrêmement riche pour l'étude des enjeux de l'appartenance qui opposent et rapprochent les individus quotidiennement et qui contribuent à la réinvention et reconfiguration continue des sociétés. Pour résumer, ce sont ces enjeux de l'appartenance ainsi que les différentes façons qu'ils se manifestent à travers la musique qui sont au cœur de ma réflexion.

1.2 Appartenir à quoi au juste?

Dans mon mémoire de maîtrise, j'ai examiné cette problématique à travers une étude de l'usage et de la valorisation des instruments par les musiciens palestiniens dans le contexte de l'affaiblissement du mouvement nationaliste en Palestine. J'ai postulé que la musique instrumentale incarnait l'ambivalence palestinienne parce que les instruments ont toujours occupé une place marginale dans la tradition musicale arabo-musulmane qui est essentiellement vocale et parce qu'ils ont toujours été associés, selon les canons de la tradition arabe, à des musiques « douteuses » au plan de leur authenticité, et de leur valeur esthétique et morale (El-Ghadban 2003). En tant qu'objets porteurs d'ambivalence, ils permettent aux musiciens palestiniens d'exprimer leur propre ambivalence identitaire surgissant de leur position de marginalité dans le monde et de leur transnationalité. J'ai défendu l'idée que les musiciens palestiniens utilisent les instruments comme des « agents de médiation » entre les différentes facettes de leur

identité. J'ai postulé que la « dé-territorialité » est devenue pour ces musiciens un cadre de référence identitaire légitime. Cette position interprétative concordait parfaitement, à travers la place donnée à un troisième espace identitaire, avec les nouvelles⁴ théories de l'hybridité, du métissage, de la créolité et du cosmopolitisme (Bhabha 1994; Young 1995; Martin 1999; Breckenridge, et al. 2002). Elle était néanmoins aussi fondée sur la définition classique du « territoire » en tant que lieu physique et espace géopolitique de la construction identitaire. Même dans un cas comme celui de la Palestine imaginaire, dont rêvent depuis toujours les Palestiniens en diaspora, le territoire « mythique » renvoie à un lieu réel, à une terre bien concrète, qu'on peut localiser à un endroit précis sur une carte (sans s'entendre nécessairement avec les voisins sur ses frontières ou son histoire).

Cela étant dit, une thèse qui place la dé-territorialité au cœur de l'identité sous-entend que les gens n'ont plus besoin d'appartenir que d'une manière temporaire et stratégique. Comme l'ont noté Ulf Hedetoft et Mette Hjort, cette thèse repose sur une conceptualisation utopiste et utilitariste du cosmopolitisme identitaire :

Here the world appears as a terrain of opportunities, mobility, networking, money-making, and so forth It opens up opportunities but does not require sacrifices that we abide by because we belong to it. Or it allows us to cultivate myths and reveries of having our real roots elsewhere than where we happen to be, or of eventually finding real happiness somewhere else (Hedetoft et Hjort 2002:xix).

En musique, remarquent Georgina Born et David Hesmondhalgh, l'éloge du cosmopolitisme a donné jour à une véritable mythification de la pluralité telle qu'elle est incarnée dans la fusion de plus en plus marquée des styles et des traditions musicales, une mythification dont je me suis moi-même rendue coupable dans mon interprétation des expériences des musiciens palestiniens :

The implication is that these hybrid aesthetics and movements are free of earlier hierarchical consciousness and practice, that there are no significant "core-periphery" structures at work, and thus that these aesthetics are free also of the asymmetrical relations of representation and the seductions of the exoticisms, primitivisms, and Orientalisms that paralleled colonial and neocolonial relations. In this view, then, « all differences » are being levelled. Hybridity

⁴ Je dis « nouvelles théories » car je me limite ici à mentionner les plus récentes contributions à ce champ de recherches. Dans les faits, ces concepts font partie de la littérature des sciences humaines et sociales depuis au moins les débuts des années '70 (voir « creolization » et « hybridity » dans (Ashcroft, et al. 2000). Pour des articles traitant de ce sujet à travers la musique spécifiquement, voir les *Cahiers de musiques traditionnelles*, vol. 13, intitulé « Métissages » (2000) et l'ouvrage de Monique Desroches, *Tambours des dieux* (1996).

can rebound from its discursive origins in colonial fantasies and oppressions and can become instead a practical and creative means of cultural rearticulation and resurgence from the margins (Born et Hesmondhalgh 2000:19).

De plus, le discours cosmopolitiste ou mondialiste qui prend la déterritorialisation et la dénationalisation des identités comme finalité du processus de production identitaire considère la mondialisation elle-même comme un lieu d'appartenance au lieu d'aborder la mondialisation en tant que condition qui permet de produire, éventuellement, une variété de nouvelles formes d'appartenance. Hedetoft et Hjort ont précisément insisté sur ce point :

There is a world of difference between imagining that “the globe”, like material possessions, memories, and ideas, belongs to “us” (or, rather, “me”) – and that “we” belong to the “globe” and “globality”. ... In such terms, “the globe” is a material and utopian tax haven, a site of (imagined) benefits, but very little belonging, in the sense in which this concept has been employed so far. ... Thus, globalization – while certainly making inroads on the contexts and natural assumptions of national rootedness and homeness – does not offer a global substitute for them, despite much discourse to the contrary. The forms and perceptions of belonging that it engenders are, if not incompatible with those of the national, then at best their extension and complement (Hedetoft et Hjort 2002:xix–xx).

Néanmoins, ces interprétations variées des mondes contemporains comme lieux de conflits, de dynamiques parfois antagonistes, de frontières perméables et mobiles et d'appartenances constamment réalignées est aujourd'hui un lieu commun en anthropologie. Elles ont engendré une série de concepts rattachés à la notion d'identité et de territorialité tels que métissage, créolisation, hybridité, transnationalisme, postnationalisme, nomadisme et cosmopolitisme, chacun de ces termes suscitant tantôt des éloges, tantôt des critiques.

Ce qui semble avoir échappé aux partisans du cosmopolitisme⁵, c'est le fait que la remise en question de la conception classique de l'identité, du territoire, de la communauté, etc. ne signifie pas nécessairement l'anéantissement des frontières, ni la circulation plus fluide des produits et des individus, sauf pour une certaine portion de la population mondiale – celle qui en a les moyens financiers nécessaires et celle qui détient les « bons » passeports. Pour la majorité des individus et des communautés, les frontières nationales sont plus solides que jamais et la mobilité renvoie souvent à des

⁵ On peut compter parmi ces partisans le philosophe Anthony Appiah (2005) et l'anthropologue Nigel Rapport (1997). Pour une mise en perspective historique de l'évolution du cosmopolitisme en tant que phénomène et des théories qui lui sont rattachées voir (Mignolo 2002).

expériences transitoires extrêmement traumatisantes telles que la circulation clandestine de réfugiés fuyant des guerres destructrices ou des situations économiques catastrophiques, ou encore la circulation et l'exploitation d'esclaves pour le tourisme sexuel.

À l'âge dit de la mobilité et du cosmopolitisme, l'exemple le plus flagrant du renforcement des frontières imaginaires entre un certain « Nous » et un « Autre » et l'inscription de cette dichotomie dans un territoire bien réel, à travers des lois bien concrètes limitant la circulation et la liberté de déplacement de toute une population, est sans doute celui du mur de séparation présentement en construction qui fut imposé par Israël sur les territoires palestiniens. Ce cas, et bien d'autres, remettent en question toute conception romantique de la déterritorialisation, du nomadisme et du cosmopolitisme des individus aujourd'hui.

Ces exemples interrogent l'anthropologie en tant que discipline et remettent en question certains de ses canons, particulièrement ses sujets « traditionnels » de recherche (i.e. l'Autre non-occidental), ses terrains d'investigation ethnographique et ses paradigmes théoriques. Les îles exotiques qui ont depuis toujours attirées les anthropologues rêvant de mondes isolés et de sociétés harmonieuses lovées au sein de leurs littoraux sont aujourd'hui des terres semées d'altérité, barricadées derrière les murs invisibles des politiques de gestion de l'immigration et des différences culturelles. Si cette remise en question n'est pas une chose nouvelle – pensons à Boas et à sa lutte contre l'évolutionnisme en anthropologie et plus récemment à la crise de la représentation – l'anthropologie n'a toujours pas réussi à se trouver une zone de confort dans le nouvel ordre des choses ou même à se réconcilier avec le fait que cette « zone de confort » n'existe peut-être pas dans le monde contemporain où les certitudes ne cessent d'être déplacées, surtout quant à nos certitudes sur l'être humain qui, après tout, est au cœur du projet anthropologique.

Qu'en est-il de la musique dans ce monde traversé de frontières imaginaires et réelles, de flux humains et de pays en guerre ou qui sont pris dans une relation historiquement dysfonctionnelle et abusive? Je ne suis certainement pas la première à m'interroger sur l'anthropologie ainsi ou à me poser ces questions (cf. chapitres II et III). En fait, ce sont

de semblables interrogations qui ont incité de nombreux anthropologues à étudier la *world music* (Taylor 1997; Aubert 2001; Mitchell 2001) comme marqueur important du contexte global actuel et comme phénomène qui, par sa nature même, met au défi l'approche anthropologique culturaliste. Par contre, la *world music* s'est avérée être un objet très difficile à cerner tant sur le plan esthétique que sur le plan ethnique, culturel, social, etc. Sa fluidité rend un questionnement sur l'appartenance extrêmement problématique – avec en plus le risque de faire tomber les chercheurs dans le piège de l'essentialisme culturel. Il me semble donc important de reposer ces questions par rapport à d'autres musiques qui ont été jusqu'à présent exclues de la problématique de la mondialisation et de l'appartenance pour des raisons de barrières disciplinaires. Je soutiens que ces « autres musiques » peuvent fournir de nouveaux repères pour examiner, dans le contexte de la mondialisation, les liens entre musique, appartenance et errance.

2 Horizons ethnographiques

C'est toute cette réflexion sur la musique, sur l'appartenance et sur les défis de l'anthropologie face à la réalité infiniment complexe des sociétés contemporaines qui m'a portée vers l'étude de la tradition⁶ musicale occidentale, et plus précisément la musique des XXe et XXIe siècles, dénommée aussi « musique contemporaine ». Pour être plus précise, la question centrale qui m'a guidée dans l'entreprise de mes recherches doctorales se résume ainsi : La musique occidentale étant une tradition transnationalisée qui est traversée de dynamiques politiques, économiques, esthétiques et identitaires, dans quelle mesure ces dynamiques renforcent et remettent-elles en question ses frontières, ses institutions, son système de valeurs et le sentiment d'appartenance de ceux qui ont consacré leur vie à la pratiquer à travers le monde?

⁶ Je reprends ici en partie la définition classique que propose Hobsbawm et Ranger du concept de tradition ou de *invented tradition* « [as] a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behaviour » (1983:1) tout en rappelant, à travers les mots d'Alexis Nouss, que la tradition revoie également à un « ensemble dont les composantes sont susceptibles d'être réinterprétées, détachées, déplacées. Une telle disponibilité ferait précisément de la tradition ce qu'elle est et permettrait le maintien de sa valeur au travers de l'histoire » (2001:556). La nuance que souligne Nouss est d'autant plus pertinente dans le cas des traditions musicales, car elles sont transmises non seulement à travers l'oral et l'écrit, mais aussi à travers la performance, la pratique, l'interprétation et réinterprétation des conventions de performance de la musique.

Quels rapports d'attachement et de détachement, de réflexion et de distorsion des musiciens issus de différents pays du monde – certains étant des anciennes colonies de l'Occident – entretiennent-ils avec la musique contemporaine spécifiquement, ses canons et ses frontières musicales? Quels sont les rapports de force esthétiques et politiques et les enjeux identitaires qui les orientent et les motivent dans leur cheminement au sein de la musique contemporaine?

Mais avant d'avancer plus loin, peut-être faudrait-il d'abord définir les termes et qualitatifs que j'utilise dans le cadre de mes recherches – des termes tels que « musique contemporaine » qui sont, certes, fortement connotés.

2.1 Musique contemporaine, dites-vous?

D'abord, la tradition musicale occidentale renvoie à un répertoire et à un instrumentarium qui trouvent leurs racines dans la musique de l'antiquité grecque, mais dont les fondements théoriques et pratiques ont été graduellement canonisés à partir du XVII^e siècle en Europe autour du système tonal⁷. Graduellement, la technologie et la mobilité croissante des groupes et des individus rendent plus que jamais accessibles d'autres conceptions de la musique sans que ces approches ou ces « altérités musicales » puissent déstabiliser de manière significative les canons eurocentriques de la tradition musicale occidentale. Il n'en reste pas moins qu'aujourd'hui cette dernière est transmise et pratiquée partout dans le monde, exportée par les colons aux Amériques et plus tard dans les pays colonisés par les empires européens des XVIII^e et XIX^e siècles⁸. Elle renvoie autant aux genres et répertoires de musiques populaires et folkloriques qu'à ceux de la musique dite « savante » (cf. section 2.3); autant aux orchestres symphoniques et aux ensembles de musique de chambre qu'aux groupes rock, pop, techno et, à la limite, certains types de *world music*; autant aux salles de

⁷ Un système fondé sur les sept degrés hiérarchisés de l'échelle diatonique (succession de tons et de demi-tons à tempérament égal). Les degrés sont considérés comme étant hiérarchisés, parce que l'harmonie tonale est construite autour de deux polarités, la note fondamentale (située au premier degré de l'échelle, ex. le Do dans la gamme de Do) et la dominante (située au cinquième degré, ex. le Sol dans la gamme de Do), ainsi que sur la résolution des intervalles dissonants en revenant éventuellement sur la note fondamentale.

⁸ Pour une histoire générale de la tradition musicale occidentale voir (Taruskin 2004).

spectacle qu'aux salles de concert et théâtres d'opéra⁹. Cela étant dit, c'est une branche particulière de cette tradition qui m'intéresse ici : la musique « savante » occidentale des XXe et XXIe siècles ou « la musique contemporaine ».

2.2 Pot-pourri terminologique

Le terme « musique contemporaine » compte parmi plusieurs qui sont utilisés pour désigner un répertoire de musique de concert ou de musique « savante » qui date du début du XXe siècle.

Le qualificatif « savante » est certes controversé. Dans une série d'entrevues réalisées par le musicologue Eric Denuit avec des compositeurs de musique contemporaine en France, ces derniers semblaient l'associer, d'une part, à une musique et à un savoir musical transmis principalement par l'écriture (Denuit 2001). D'autre part, une musique « savante » présuppose, selon plusieurs d'entre eux, une certaine recherche. Elle trouve sa source dans une idée ou une théorie, une sorte de thèse musicale qu'il faut développer, approfondir et justifier dans la construction d'une œuvre musicale. C'est sans doute pourquoi la musique savante est aussi une musique perçue comme étant profondément institutionnalisée. Elle est transmise via les divers conservatoires, facultés et écoles de musique, diffusée dans les salles de concerts et produite par des interprètes et compositeurs professionnels qui ont dédié des décennies de formation à la maîtrise de ses règles fondamentales. Toutes ces associations sont loin d'être unanimes et comportent sans aucun doute plusieurs contradictions : Plusieurs traditions musicales du monde dites savantes sont transmises principalement oralement et la musique « populaire » requiert une autre forme de savoir et mène à d'autres formes de professionnalisme ni plus ni moins exigeants que la musique dite « savante » occidentale. Finalement, qu'en est-il des milliers de musiciens amateurs qui sont, dans certains cas, des virtuoses sans avoir suivi le cheminement institutionnel?

⁹ À l'instar d'autres traditions musicales du monde, la musique occidentale met de l'avant certaines pratiques, conventions et valeurs qui ont été canonisées et institutionnalisées plus que d'autres, mais qui font l'objet néanmoins d'un processus de remise en question de ses canons. Cette remise en question s'inscrit, à la fois, dans la tradition comme telle – autrement dit, briser les règles fait partie des « règles du jeu » – et en dehors d'elle, lorsque le processus de remise en question est alimenté par des facteurs sociaux, culturels, identitaires, esthétiques, économiques et politiques internes et externes qui contribuent à changer fondamentalement « les règles du jeu ».

Par ailleurs, il suffit de traverser l'océan vers l'Amérique du nord et la musique contemporaine tend à susciter d'autres réactions, d'autres connotations. En fait, sur le continent nord-américain, le terme « nouvelle musique » (*new music*) tend à être utilisé. Les termes « *serious music* » ou « *Western art music* » ou « *contemporary music* » sont aussi présents. Sur ces derniers se greffent un autre groupe de termes, plus contestés, tels que « musique actuelle » ou « musiques actuelles » qui sont très répandus au Québec¹⁰. La musique actuelle renvoie à un mélange hétéroclite de pratiques et de styles qui réunissent des musiciens formés dans les institutions, des autodidactes, des improvisateurs venus du monde du Jazz, des DJ de musique techno et des connaisseurs des musiques du monde. En France, le terme a été pluralisé (musiques actuelles) et officialisé par le Ministère de la Culture pour désigner diverses formes de musiques qui s'inspirent de courants populaires (par exemple le pop-rock) et alternatifs (par exemple la musique techno et rap), sans être nécessairement « commerciales ». Ainsi, le Ministère distingue les « musiques actuelles », des « musiques savantes », mais aussi des musiques « commerciales » (voir Denut 2001). Évidemment, dans ces dénominations, les catégories sont extrêmement ambiguës, souvent entrecroisées : style, genre, répertoire, idéologie, esthétique, ainsi que les processus et outils de production et de réception sont constamment mélangés et confondus (souvent inconsciemment) dans les discours des divers acteurs. Comment donc naviguer à travers cette panoplie terminologique? Essayons de ressortir quelques points de repères et quelques traits plus généraux.

Parmi tous les termes et expressions présentés plus haut, celui de la « musique contemporaine » reste sans doute le plus connu, le plus précis au niveau de la référence temporelle, mais aussi le plus connoté. La musique contemporaine, telle qu'entendue dans son sens temporel, renvoie d'abord à un moment spécifique de l'histoire de la musique savante occidentale. Trois siècles de domination de la musique tonale cèdent la place au XXe siècle à d'autres systèmes d'organisation du son qui sont conçus ou bien dans la rupture avec la tonalité, comme le dodécaphonisme et son dérivé le sérialisme¹¹,

¹⁰ Voir le numéro « Musique actuelle? » de *Circuit : revue nord-américaine de musique du XXe siècle* qui a été dédié à l'étude des enjeux et définitions de la musique actuelle au Québec (1995).

¹¹ Développé par les compositeurs Arnold Schoenberg et Josef Matthias Hauer dans le premier quart du XXe siècle, le dodécaphonisme est centré sur le traitement et l'usage non-hiérarchisé des 12 sons de la gamme chromatique dans

la musique électroacoustique¹² et la musique spectrale¹³, ou bien dans la continuité avec des langages musicaux oubliés ou négligés, tels que le néo-classicisme¹⁴. Éventuellement, le champ de signification du terme « musique contemporaine » se rétrécit pour renvoyer à une conception esthétique fondamentalement moderniste de la musique et à un groupe de compositeurs – Schoenberg, Berg, Webern, Boulez, Stockhausen, Cage, pour n'en nommer que les plus célèbres – qui ont voulu expérimenter avec une multitude de langages et de répertoires musicaux dans l'espoir d'établir une nouvelle façon de penser, d'écrire et d'écouter la musique.

La musique contemporaine tend donc à être située à tort ou à raison à l'opposé des musiques dites « populaires », « alternatives » ou « commerciales », ainsi qu'en opposition avec la musique dite « classique » qui renvoie à la musique savante tonale¹⁵. Certains acteurs et spécialistes de la musique l'associent plus étroitement encore au mouvement avant-gardiste¹⁶ de la première moitié du XXe siècle, la dissociant donc des

la composition (Do, Do#. Ré, Ré#, etc.). Ce principe donne jour à la série dodécaphonique (à partir de 1923), où le compositeur prédétermine l'ordre des douze sons de la gamme chromatique. L'ordre établi des sons produit des intervalles immuables qui servent de matériel harmonique et mélodique de base pour la construction de l'œuvre musicale. Le sérialisme pousse dans les années 1950 le principe de prédétermination aux divers paramètres musicaux (le rythme, le timbre, les dynamiques, etc.) (Michels 1988:553).

¹² La musique électroacoustique combine des sons produits électroniquement au moyen de générateurs, de filtres, de synthétiseurs et d'amplificateur etc. et des sons enregistrés de sources acoustiques, ambiantes, etc. Elle existe depuis les années 1950 (Michels 1988:555).

¹³ Le musicologue Julian Anderson définit la musique spectrale ainsi : « A term referring to music composed mainly in Europe since the 1970s which uses the acoustic properties of sound itself (or sound spectra) as the basis of its compositional material. It has come to be associated particularly with the composers of the French Groupe de l'Itinéraire (especially Grisey and Murail), and the German Feedback group, with its principal members Fritsch, Maiguashca, Eötvös, Vivier and Barlow. ... Among the most influential techniques of spectral music has been what Grisey termed 'instrumental synthesis'. In Grisey's *Périodes* (1974) for seven instruments, the final chord is derived from a sonogram analysis of the spectrum of a trombone's low E, so that the timbre of the trombone is artificially re-synthesized by the rest of the ensemble » (Anderson 2001:s.p.).

¹⁴ Le terme désigne un mouvement de retour dans les années 1920s vers l'esthétique classique (cf. la note suivante) du XVIIIe siècle. Ce mouvement qui est représenté par un groupe de compositeurs français, dont Eric Satie, Arthur Honegger, Darius Milhaud et Francis Poulenc, émerge parallèlement au développement du dodécaphonisme. Le néo-classicisme ne se limite pas à la reproduction *textu* des styles et genres du XVIIIe siècle. Comme le souligne Michels, « la « musique dépouillée » de Satie se veut spirituelle, humoristique. D'Amérique viennent le music-hall et le jazz ... La danse, la chanson, les clowneries marquent la mode dans tous les domaines; on est également fascinés par la technique. ... Si la musique au XVIIIe siècle, y compris la musique profane, était intégrée à une harmonie universelle et à la foi, il manque au néo-classicisme cet arrière-plan ... On cherche par la distance et la parodie à briser des habitudes de création et d'audition vidées de leur sens » (Michels 1988:533).

¹⁵ « Par **classique** », explique le musicologue Ulrich Michels, « on désigne à la fois l'**époque** et le **style** des trois grands maîtres viennois : Haydn, Mozart, Beethoven. ... Pris dans son sens général, le terme **classique** renvoie d'abord à la notion de *modèle* et évoque en outre quelques qualités essentielles : vérité, beauté, mesure, harmonie, simplicité » (1988:367[en caractères gras dans le texte original]).

¹⁶ Le terme « avant-garde » et ses dérivés a une longue histoire dans le monde des arts. Dans l'encyclopédie musicale *Grove Music Online*, le musicologue Jim Samson attribue la première mention du terme au penseur Saint-Simon, dans son ouvrage *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1829) : « The connotations of frontiers, leadership, unknown territory and risk accompanied the term as it was appropriated for and by artists. An early

répertoires, compositeurs et styles d'écriture associés au virage esthétique postmoderniste de la deuxième moitié du XXe siècle (cf. chapitre I, section 2.3).

Or, dans mes conversations avec les musiciens¹⁷ et d'autres acteurs de la musique « contemporaine », le terme était généralement utilisé dans un sens plus large regroupant toutes les musiques et courants esthétiques transmis à travers les institutions musicales occidentales – d'où l'usage occasionnel du qualificatif « musique savante » – et dont les fondements esthétiques et pratiques se situent, certes, à l'aube du XXe siècle, mais sans se limiter au courant avant-gardiste et sans évacuer la relation dialectique qu'entretient toujours la musique contemporaine avec l'héritage musical tonal et les autres répertoires, styles et genres musicaux¹⁸. C'est dans ce sens-ci que j'utilise, dans cette thèse, le terme « musique contemporaine » et le qualificatif « musique savante » qui l'accompagne.

instance of such appropriation was Saint-Simon's proposal that artists might serve as an 'avant garde' in the establishment of his new secular and scientific utopia » (Samson 2001:s.p.). Je reviendrai à plusieurs reprises sur le mouvement avant-gardiste en musique dans le cadre de cette thèse.

¹⁷ Dans la tradition musicale occidentale, le terme « musicien » est très spécifique. Il désigne les interprètes et les instrumentalistes. Cette spécialisation du terme met d'autant plus en évidence la « division du travail » qui prévaut au sein de cette tradition entre ceux qui écrivent (compositeurs), ceux qui jouent (interprètes), ceux qui écoutent (auditeurs) et ceux qui « contemplent » (les spécialistes de la musique comme les musicologues et les critiques). Dans le cadre de cette thèse, et en dépit de l'ambiguïté que ce choix risque de produire, j'emploie le terme « musicien » dans un sens plus global qui comprend tous les participants au processus de « *music-making* » (production musicale) qu'ils soient compositeurs ou interprètes. Cela étant dit, j'utiliserai des termes plus précis comme compositeur et interprète lorsque la clarté l'exige et au moment où je m'attarderai sur les rapports entre ces différents acteurs du « *music-making* ».

¹⁸ Cela étant dit, l'un des compositeurs que j'ai rencontrés dans le cadre de mes recherches doctorales a identifié un autre critère de distinction de la musique contemporaine des autres genres et répertoires des XXe et XXIe siècles : c'est une musique de concert ou *concert music* – une expression qui est utilisée assez fréquemment au sujet de la musique contemporaine. L'expression « musique de concert » est intéressante car elle permet d'éviter les connotations esthétiques et jugements de valeur attachés à des termes comme « musique savante » en identifiant ce répertoire à travers son contexte de « performance », soit la salle de concert, par opposition à la salle de « spectacle » ou au cabaret qui, eux, sont associés aux musiques jazz et populaires. Or, comme nous le verrons plus loin dans cette thèse (cf. chapitre V, section 5), un nombre croissant de jeunes compositeurs et interprètes pensent que la salle de concert n'est justement pas un lieu de diffusion idéal pour la musique contemporaine et que l'association de cette dernière à ce lieu de performance musicale qui a été conçu pour le répertoire canonisé des XVIIIe et XIXe siècles est l'un des facteurs qui ont contribué à la marginalisation de la musique contemporaine.

2.3 La musique contemporaine sous le regard de l'anthropologue

La musique contemporaine a suscité mon intérêt en tant qu'objet d'étude pour examiner les enjeux de l'errance, de l'appartenance et de la reconnaissance dans un contexte globalisé et postcolonisé pour plusieurs raisons.

D'abord, la musique contemporaine ne représente qu'une tranche minime d'une tradition musicale beaucoup plus imposante, autant dans l'espace qu'elle occupe dans l'imaginaire social occidental (notons le prestige associé aux salles de concerts et aux orchestres symphoniques) que dans la longue histoire dont elle jouit, et pourtant, la musique contemporaine compte parmi les arts les plus institutionnalisés et les plus subventionnés, et ce malgré sa présence marginale sur la scène culturelle de beaucoup de pays occidentaux.

Pourquoi investir tant de temps et tant d'argent, tant d'espace et tant d'institutions; pourquoi investir une grande partie de son identité et de sa vie dans cette musique, même dans son incarnation la moins visible et la moins présente dans l'esprit du public, si elle ne répondait pas à un non-dit puissant dans les sociétés occidentales sur le plan politique, culturel, social et identitaire? Cet apparent paradoxe mérite, me semble-t-il, d'être exploré.

Ensuite, en tant que descendante de la tradition musicale occidentale, la musique contemporaine a traversé les frontières ethniques, culturelles et géopolitiques et a été institutionnalisée et mondialisée dans un contexte colonial. Or, ses canons musicaux, esthétiques, idéologiques et culturels, en tant que tradition musicale transnationalisée, sont restées remarquablement solides, et ce malgré le discours prévalent qui tend à situer la musique contemporaine en rupture avec les canons dits « classiques » hérités depuis la Renaissance et en dépit, également, des aléas provoqués par le virage postmoderniste dans la deuxième moitié du XXe siècle. Bref, la mondialisation n'a pas donné lieu, dans le cas de la musique contemporaine, à des phénomènes de métissage

(ou de créolisation) musical trans- ou interculturel comme dans le cas de la *world music*¹⁹.

Enfin, en dépit de son histoire coloniale violente, le sentiment d'appartenance qu'elle engendre parmi les musiciens originaires de pays postcoloniaux et d'autres acteurs impliqués dans la production de cette musique est tout à fait palpable²⁰. Lorsque j'évoquais, par exemple, dans mes conversations avec des compositeurs, des notions liées à la mondialisation ou au postcolonialisme, ils abordaient spontanément ces questions à partir des enjeux propres à la musique occidentale, notamment la crise de l'autorité de l'artiste et de l'idéologie avant-gardiste (cf. chapitres VI et IX). Ainsi, en dépit des flux migratoires, de l'entrée en force des musiques populaires et des musiques du monde dans l'univers de la musique contemporaine cette dernière et ses canons m'apparaissent s'imposer encore comme un cadre de référence identitaire central pour ceux qui participent à sa production, transcendant même leurs affiliations ethniques et nationales.

Les observations que je viens d'esquisser soulèvent des questions d'ordre identitaire et culturel, mais aussi d'ordre politique qui vont au cœur des enjeux de l'appartenance dans un contexte globalisé et postcolonial. Or, malgré la pertinence anthropologique de ces observations, une étude de la musique contemporaine, entreprise dans une perspective anthropologique et ethnomusicologique demeure un terrain plus ou moins vierge (cf. chapitre II).

2.4 Le Forum du NEM

Ayant découvert cette ouverture dans le champ de l'anthropologie de la musique, j'ai été interpellée et conduite à ethnographier²¹ les événements du Forum International de

¹⁹ Cette observation contredit ce que bon nombre de spécialistes de la musique affirment quant à l'éclatement des piliers de la musique occidentale avec l'avènement de la musique contemporaine. Je justifie ma position dans le chapitre III.

²⁰ Cette dimension postcoloniale de la tradition musicale occidentale est au cœur de ma réflexion sur la musique contemporaine. Dans le chapitre III, je présente de manière détaillée mon approche théorique et analytique à la problématique postcoloniale telle qu'elle se manifeste dans la musique contemporaine.

²¹ Pour une présentation plus détaillée de la méthode de recherche et de la démarche ethnographique que j'ai privilégiées, de leur avantages et de leurs limites, ainsi que des interlocuteurs que j'ai rencontrés afin de cueillir mes données, se référer à l'annexe.

Jeunes Compositeurs, surnommé le Forum du NEM. Tenu à Montréal en 2004, puis à Amsterdam en 2006, le Forum est un concours international de composition musicale organisé à tous les deux ans par le Nouvel Ensemble Moderne (NEM), un ensemble montréalais de quinze musiciens dédié à la promotion, à l'interprétation et à la diffusion des œuvres et des créations musicales²² des XXe et XXIe siècles²³.

Le Forum suscita mon intérêt parce qu'il met en scène de jeunes compositeurs²⁴ ou créateurs²⁵ de différentes nationalités et parce qu'il permet au public d'assister gratuitement aux répétitions des interprètes, de monter éventuellement sur la scène et de s'asseoir près des musiciens, ainsi que de côtoyer les compositeurs. Pour n'importe quelle anthropologue, un tel accès à un monde qui est souvent caractérisé comme clos et qualifié parfois d'élitiste ne pouvait qu'être attirant.

De plus, le Forum du NEM en tant qu'événement international réunissant des musiciens de tous les coins du monde, et qui a eu lieu à Montréal en 2004 et à Amsterdam en 2006 (durant la période de mon enquête), m'a permis d'explorer des enjeux identitaires, esthétiques et politiques dans une perspective anthropologique et transnationale à partir de deux lieux bien réels et très localisés.

²² La terminologie utilisée pour désigner les pièces musicales contemporaines est tout aussi connotée idéologiquement et esthétiquement que le répertoire en tant que tel, i.e. la musique contemporaine. Il y a l'œuvre en tant qu'objet musical qui renvoie tout simplement au texte musical (i.e. la partition) et au processus qui a mené à sa composition. Il y a aussi l'œuvre en tant que concept esthétique et philosophique qui renvoie à toute une série de canons dont la conception de l'artiste en tant que sujet créateur et autonome, la conception de la musique comme étant « absolue » et la conception de l'œuvre comme étant une entité qui existe indépendamment de son auteur et de son contexte de création (voir Ingarden et Smoje 1989). Une œuvre qui atteint cet idéal devient en effet un chef-d'œuvre canonisé au sein de la tradition musicale occidentale. C'est le cas de certaines œuvres de Beethoven, de Mozart et de Bach. Ces canons se sont concrétisés surtout durant les trois siècles de dominance du système tonal. Ils sont aujourd'hui contestés, mais tout de même toujours présents et puissants, comme nous le verrons dans le cadre de cette thèse. Enfin, il y a la création, un terme qui désigne les œuvres composées suite à une commande d'un ensemble de musique et qui seront interprétées en concert ou enregistrées pour la première fois. Ce terme est intéressant car il déplace l'accent du texte musical comme tel à son contexte de composition et de performance. Éventuellement, une création devient une œuvre si elle est reprise par d'autres ensembles ou rejouée par le même ensemble, autrement dit, si elle survie au-delà de sa première diffusion dans l'espace public. En proposant ces distinctions, je m'appuie surtout sur mes interlocuteurs durant mes recherches doctorales. Pour le moment, j'utilise le mot « œuvre » dans son sens le plus transparent, c'est-à-dire l'œuvre en tant que texte musical ou composition.

²³ Je reviens sur l'histoire du NEM dans le chapitre V.

²⁴ Dans le contexte du Forum, l'attribut « jeune » désigne les compositeurs de moins de 30 ans, qui est l'âge limite d'admissibilité au concours. L'attribut est important car il met l'accent sur la relève musicale et sur leur statut ambigu au sein du monde de la musique contemporaine. Le fait qu'il soit utilisé dans le titre officiel du Forum est un détail important à retenir.

²⁵ Le terme « créateurs » utilisé parfois dans le contexte du Forum, à l'instar du terme « création », renvoie au caractère inédit des œuvres composées pour le concours.

Finalement, et il est là le cœur de mon enquête ethnographique, le Forum permet d'observer en temps réel et de manière concrète le processus de production et de réception de la musique contemporaine, depuis sa conception dans l'imaginaire du compositeur, en passant par sa performance par les interprètes du NEM, jusqu'à sa réception par les auditeurs qui sont, dans ce cas-ci, les membres du jury. Par ailleurs, l'observation du déroulement du Forum permet d'examiner les dynamiques et interrelations entre les compositeurs, les interprètes, les critiques et les auditeurs qui participent à ce processus révélant ainsi le caractère profondément ritualisé de l'événement. Bref, c'est un lieu qui met en relief la pratique musicale dans ses détails les plus minimes, dans ses conventions, dans ses *aprioris*, dans ses spécificités, et qui permet de dégager les dynamiques et rapports de force les plus implicites qui régissent les relations entre les différents acteurs qui sont engagés dans l'événement.

Le Forum est, à bien des égards, un processus ritualisé mettant en scène une série d'étapes clairement définies que les compositeurs participant doivent franchir sous le regard scrutateur des membres du jury du concours. Dans les faits, c'est un rite de passage à travers lequel les jeunes compositeurs cherchent à faire la transition de leur statut d'amateurs ou d'apprentis vers la vie professionnelle. Cette transition ne peut se faire sans avoir d'abord obtenu la reconnaissance de leurs pairs et sans avoir été légitimés par les « gardiens de la tradition » (*gate-keepers*) qui, dans le cadre du Forum, sont les membres du jury.

Cette observation m'a permis de préciser la question de recherche générale que j'ai formulée plus haut (cf. section 2) ainsi que l'axe d'investigation ethnographique que j'ai privilégié : Dans quelle mesure la quête de la reconnaissance et le sentiment d'appartenance qu'éprouvent les jeunes compositeurs envers la musique contemporaine entrent-ils en tension avec les conflits postcoloniaux, les ambiguïtés identitaires et les rapports de force inégalitaires qui sont issus de l'histoire coloniale de la musique occidentale? Comment ces tensions sont-elles mises en jeu de manière concrète dans le cadre du Forum du NEM? Pour être plus précise, quel impact la structure ritualisée de cet événement a-t-elle sur tous ces enjeux et la manière dont les différents participants à l'événement les affrontent?

Le Forum s'est avéré être un lieu d'observation et de réflexion particulièrement révélateur à cet égard, car il cristallise un moment de rencontre, d'abord, entre la relève musicale et les figures dominantes de la musique contemporaine, et ensuite, entre les origines occidentales de la musique contemporaine et son caractère transnational. Cela étant dit, ce sont les jeunes compositeurs, particulièrement ceux qui sont issus de pays considérés comme étant périphériques à la tradition musicale occidentale (cf. chapitre II, section 2.2), qui sont au cœur de ma réflexion sur l'errance, l'appartenance et la reconnaissance dans la musique contemporaine. Ce sont leurs points de vue sur ces enjeux et leurs stratégies, d'abord, en tant que compositeurs de musique contemporaine, et ensuite, en tant qu'individus qui s'inscrivent dans une généalogie transnationale traversée de tensions postcoloniales que je mets de l'avant dans cette thèse²⁶.

3 Feuille de route

La perspective théorique et la démarche ethnographique que j'ai suivies dans ce projet redoublent en partie mon propre itinéraire intellectuel et musical, mais aussi l'expérience que j'ai faite de terrain dans le cadre de deux éditions du Forum du NEM (2004 et 2006). Grâce à cette expérience, j'ai constaté, d'abord, que cette thèse devait être moins une étude de la musique contemporaine et plus une étude de la musique contemporaine « dans le monde », avec tout ce que cette relation implique sur les plans sociaux, politiques, culturels, économiques et identitaires. Pour mieux cerner cette relation, j'ai organisé la thèse de la manière suivante.

Dans le premier chapitre, je tenterai de baliser de manière critique les divers horizons de la littérature anthropologique et musicologique afin de relever les liaisons et déliaisons entre musique et société que les anthropologues, ethnomusicologues et musicologues ont tenté de débusquer. La revue critique que je propose met en lumière les biais qui ont jusqu'à présent « exempté » l'Occident des modèles que les anthropologues n'ont pas hésité à appliquer aux autres traditions musicales du monde.

²⁶ J'élabore sur ce biais déclaré pour les jeunes compositeurs ainsi que sur le cadre théorique et analytique à travers lequel j'ai interprété les données ethnographiques que j'ai recueillies dans les chapitres II et III.

Quelles implications un regard anthropologique sur la musique contemporaine pourrait-il avoir sur les lignes de pensée prédominantes en anthropologie? Cette question est au cœur du deuxième chapitre dans lequel je m'attarde sur les principaux ouvrages ethnographiques qui ont porté sur la tradition musicale occidentale et la musique contemporaine en particulier. Je retrace la ligne de réflexion qui a porté les anthropologues à étudier, d'abord, les institutions de la tradition musicale occidentale, et ensuite, à centrer leur attention sur les musiciens. J'examine ensuite de manière plus approfondie les problématiques relevant d'une vie dédiée à la musique. J'y ai débusqué trois positions qui se présentent comme autant de conditions de liminalité (sociale, musicale, postcoloniale) que les compositeurs participant au Forum du NEM tentent, chacun à sa manière, d'exorciser. Ainsi, je situe d'abord les compositeurs en tant que musiciens dans la société, ensuite, en tant que membres d'une communauté musicale distincte, et enfin, en tant qu'individus devant naviguer à travers des filières musicales et identitaires enchevêtrées dans des dynamiques postcoloniales.

Le troisième chapitre est consacré en grande partie à ces dynamiques postcoloniales auxquelles sont confrontés les jeunes compositeurs. La perspective postcoloniale étant au cœur de l'approche ethnographique et théorique que j'ai privilégiée, je propose trois niveaux de signification du terme « postcolonial » : le discours, la condition et les subjectivités postcoloniales. Je tente de démontrer la mesure dans laquelle ces trois dimensions sont présentes dans la tradition musicale occidentale, surtout au niveau des rites de passage qui sont imposés sur les compositeurs pour leur accorder une place au sein de cette tradition. Dans cette perspective, je me suis interrogée sur les rituels de la reconnaissance comme outils analytiques susceptibles de rendre compte de la réalité quotidienne des jeunes compositeurs et de tout ce que celle-ci engendre comme conflits et de défis à surmonter afin d'acquérir la reconnaissance des figures puissantes de la musique contemporaine et de s'établir en tant que compositeurs.

Ayant présenté le cadre théorique et la perspective dans laquelle j'ai abordé les enjeux examinés au cours de mes recherches doctorales, je propose dans le chapitre IV une mise en contexte des lieux et des événements qui sont au cœur de mon enquête ethnographique, en particulier la scène musicale contemporaine au Québec qui a donné

jour au Forum du NEM. J'examine les processus de réappropriation et de canonisation de la musique contemporaine et je les resitue face à la problématique identitaire qui sous-tend les dynamiques politiques et culturelles au Québec. Je soutiens que les divers acteurs impliqués dans la promotion de la musique contemporaine au Québec tendent de mettre de l'avant une musique de l'entre-deux mondes, une musique de l'ambivalence, sans jamais renoncer au projet d'inventer une tradition musicale nationale proprement québécoise. Cette conception de la musique au Québec est reproduite forcément au niveau des politiques culturelles de la province.

Dans le chapitre V, j'examine d'abord l'incidence des politiques culturelles québécoises sur le développement du Forum du NEM. Dans quelle mesure ces politiques ont-elles contribué à donner au Forum du NEM sa forme actuelle qui est extrêmement ritualisée? Je m'appuie ensuite sur deux portraits ethnographiques d'une interprète et d'un compositeur de musique contemporaine pour examiner les répercussions de ces politiques culturelles sur ceux qui ont dédié leur vie à la musique contemporaine. Je soutiens que ces politiques culturelles québécoises, mises sur pied afin de promouvoir la musique contemporaine, ont contribué paradoxalement à sa marginalisation croissante dans l'espace public.

Les chapitres VI et VII portent spécifiquement sur la VIIe édition du Forum du NEM, tenue à Montréal en 2004. À travers les témoignages de quatre compositeurs et un membre du jury qui ont participé à l'événement, je discute le rapport qu'entretiennent ces derniers avec la musique contemporaine à travers leurs discours et positions sur les courants stylistiques et écoles de pensée idéologiques qui ont marqué la musique contemporaine, notamment le débat sur le modernisme et le postmodernisme. J'examine la mesure dans laquelle leurs stratégies d'attachement et de détachement de ces écoles stylistiques se traduisent en autant de tentatives de se construire un langage ou, plus précisément, d'élaborer une éthique musicale individuelle au sein d'une tradition commune ébranlée par la déstabilisation de ses canons et par la remise en question de son autorité suite à son expansion au-delà des frontières euro-américaines. Face à la transnationalisation de la musique contemporaine, je soutiens que les compositeurs construisent leurs discours et, par extension, leur identité musicale individuelle à partir

des lieux mêmes où ils composent, en réagissant à des enjeux extrêmement localisés. En ce faisant, ils se positionnent autant face à la musique que face aux institutions et aux pays où ils se sont établis pour poursuivre leur carrière en musique.

Le huitième chapitre me sert de pivot entre les deux sites ethnographiques qui sont au cœur de mes recherches : Montréal et Amsterdam. Je tente d'esquisser un portrait de la musique contemporaine à travers une visite virtuelle du Muziekgebouw à Amsterdam, un complexe dédié à la musique contemporaine qui a hébergé le Forum du NEM en 2006. Ce portrait me permet aussi de débusquer et ensuite de dégager la véritable force des canons et des conventions qui entourent la musique contemporaine, car c'est avec, à travers, et contre ces derniers que les jeunes compositeurs participant au Forum doivent composer leurs musiques et tenter d'acquérir la reconnaissance dans le cadre de l'événement.

La localisation du Forum du NEM 2006 dans un pays européen a eu à mon avis un impact important sur le déroulement de cette édition de l'événement et sur les débats qui ont lieu entre les divers participants. Si les expériences des finalistes en 2004 m'ont permis de mettre en lumière leurs discours d'appartenance et d'errance loin des filières musicales dominantes, celles des finalistes de 2006 m'ont portée à conclure que ces discours ne suffisent point pour assurer aux compositeurs une présence et une carrière dans le monde de la musique contemporaine. Pour que leurs discours soient entendus et pour que leur identité musicale soit prise au sérieux, il faut d'abord qu'ils soient reconnus et légitimés. Dans le chapitre IX, je me détache donc des discours sur l'appartenance pour m'orienter vers les processus ritualisés de la reconnaissance que les compositeurs doivent traverser pour légitimer leur identité musicale. En m'inspirant des expériences de deux compositeurs qui ont participé à la VIII^e édition du Forum en 2006, j'explore la mesure dans laquelle les enjeux de l'appartenance et de la reconnaissance, d'une part, et ceux de l'autorité musicale (*authorship*) et du pouvoir d'agir (*agency*), de l'autre, sont mis en tension dans le processus de composition et de présentation de leurs œuvres aux interprètes du NEM et aux membres du jury.

Afin d'apprécier à leur juste mesure les expériences, les parcours, les stratégies, les discours et les défis avec et contre lesquels les jeunes compositeurs s'efforcent

d'acquérir la reconnaissance, je tente d'élargir, dans la conclusion à cette thèse, l'horizon ethnographique en posant un regard critique et plus approfondi sur la tradition musicale occidentale, son histoire, ses frontières, ses rapports à l'altérité et aux autres grandes traditions musicales du monde. En m'appuyant sur deux moments de rencontre entre la musique occidentale et la musique arabo-musulmane, je mets en perspective les relations interculturelles à la fois violentes et fructueuses qui ont conduit au développement de la musique savante occidentale et à son évolution vers son incarnation contemporaine. À travers ces deux moments, l'un ancré dans l'histoire et l'autre ancré dans le présent, je réfléchis aussi sur l'impact qu'a eu cette évolution sur les compositeurs issus de différents pays du monde et sur la possibilité d'acquérir une certaine reconnaissance au sein de la musique contemporaine.

Enfin, un court retour ou *coda* sur les arguments et perspectives que j'ai présentés au cours de cette thèse me permet de relever les enjeux qui me semblent s'être imposés dans le cadre du Forum comme les lieux de questionnement principaux pour la musique contemporaine et la tradition musicale occidentale à laquelle elle est attachée.

4 Écrire en scènes

Avant d'entamer la lecture des chapitres que je viens de présenter brièvement, un mot s'impose sur les petites scènes qui les entrecoupent, comme celle qui a servi de prélude à cette introduction.

Il faut lire les quatre scènes qui introduisent certains des chapitres comme des notes de terrain à travers lesquelles mes biais personnels et mes réflexions parfois plus intuitives que déductives pénètrent le texte, comme ils l'avaient forcément fait durant mon enquête ethnographique. Au lieu d'évacuer du texte les idées et les réactions spontanées que le langage académique dénigre au nom de l'objectivité et de la validation scientifique, je leur donne un espace pour être exprimés, car ils faisaient partie intégrante de la démarche ethnographique et de la perspective analytique que j'ai adoptées. En contrepoint, ces scènes m'ont permis de me situer en tant qu'anthropologue par rapport aux lieux où j'ai entrepris mes recherches et de complexifier ainsi le portrait que je fais de la musique contemporaine dans le cadre de

ma thèse. Elles reflètent enfin une tentative d'introduire un élément littéraire qui allégerait le langage et la structure plutôt linéaire et pesante du texte académique. Il m'a paru important que l'ethnographie d'une tradition musicale qui valorise profondément l'esthétique ne soit pas trop rigide ou détachée de la réalité qu'elle prétend décrire.

SCÈNE I

L'éléphant dans le musée

Une semaine à Paris pour renouer avec les compositeurs que je n'avais pas vus depuis des années. Je les avais rencontrés à Montréal lors du Forum du NEM 2004. Après les retrouvailles et les retours sur leurs trajectoires depuis leur participation au concours; après le thé, les discussions et les débats sur une petite ethnographie que j'avais écrite à partir de leurs expériences, je me suis permise l'indulgence de visiter la ville des Lumières et de m'immerger dans tout ce qu'elle offrait de culture, de théâtre, de musique et ... d'anthropologie.

À Paris, j'ai croisé Sand et Musset faisant l'amour sans la moindre pudeur dans un petit théâtre aux sièges en velours, la dévoreuse de l'enfant du siècle se laissant volontairement dévorer par l'amour et par les grandes idées. Derrière les coulisses, Chopin attendait, ses préludes pour piano réduits à une musique de fond, mais tout de même préfigurant les amours à venir pour l'écrivaine androgène. À Paris, j'ai médité sur la colonie pénitentiaire de Kafka, un petit texte d'une grande violence que seule la lucidité peut enfanter.

Il y a eu aussi les marches interminables sur l'île de la Cité et ses ponts où se croisaient les grands rêveurs de la modernité. Il y a eu l'Église ensorcelante et l'Université. À côté de Notre Dame de Paris, la Sorbonne m'est apparue pas plus qu'un Quasimodo mal déguisé, un monstre camouflé de belles idées. Il y a eu, j'ai vu, j'ai entendu les bruits du métro enrrouillé, les claques de ses sièges qui se repliaient et les craques de ses portes désautomatisées. J'ai entendu, j'ai senti, j'ai goûté à la baguette quotidienne et au croissant, aux crêpes vite faites sur les coins des trottoirs, aux repas devenus rites de passage contre la fumée des Français courtisant la cigarette, aux vins devenus habituels contre la langue apprivoisée de la musulmane et j'en passe. À Paris, l'Occident se révèle, sa mine confiante, son histoire imposante, ses mythes séducteurs, depuis le petit café d'à côté jusqu'au panthéon sorbonnais.

Dernier arrêt de mon tour de ville : le Musée du Quai Branly. Le tout nouveau joyau de Paris est une véritable Eldorado anthropologique, un lieu fantasmagorique inventé pour les penseurs de l'Homme dans toute sa variabilité.

« Dissimulé à la vue par une végétation dense, protégé de la rumeur des quais par une palissade de verre, le musée ne s'offre que progressivement au visiteur, devenu explorateur. Celui-ci doit traverser, pour y parvenir, un jardin vallonné conçu à l'image de végétations indisciplinées et lointaines. Dans ce bâtiment juché sur pilotis, tout est courbe, fluide, transparent, mystérieux et, surtout, chaleureux²⁷ ». C'est du moins ainsi que le décrit le pamphlet, sans doute rédigé par un passionné naïf qui n'entendait guère les résonances primitivistes de ses flatteries, car du musée ethnographique ultramoderne, je ne garde qu'un seul souvenir – celui du gigantesque éléphant blanc qui prenait toute la place mais que personne ne voyait.

L'Occident était partout. Tout était Occident dans ce musée : l'Afrique, l'Océanie, les Amériques Tout était Occident sauf l'Occident qui présidait prétentieusement de son trône universaliste toutes les expositions sans jamais se présenter. À Paris, l'Occident est

²⁷ Extrait de la présentation du musée, telle que publiée sur le site officiel du Musée du Quai Branly : « <http://www.quaibranly.fr/fr/1-etablissement-public/index.html> », consulté le 21 novembre 2008.

partout, certes. Il est partout sauf au musée ethnographique du Quai Branly – un grand projet fait sur mesure pour les Autres et leurs objets.

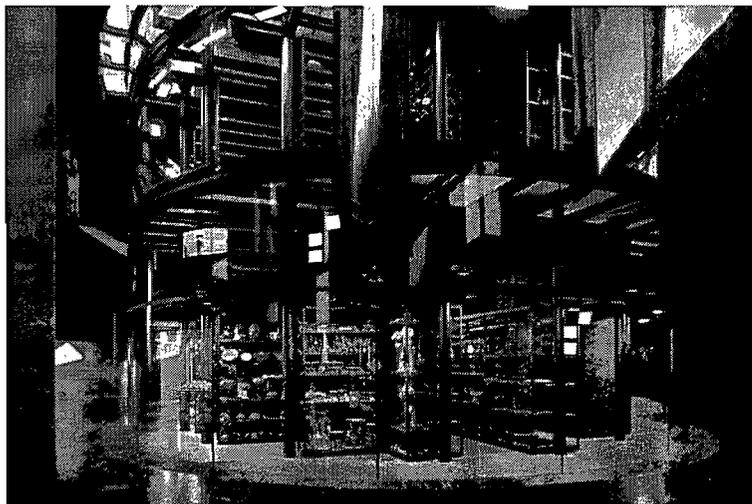


Figure 1 Réserve des instruments de musique du Musée du Quai Branly, Paris²⁸.

Dans l'Eldorado des anthropologues, l'Occident, ses arts et ses objets disparaissaient comme si celui-ci arrêta d'exister sur le bord du quai; et si le message n'était pas déjà clair, un mur transparent (ou est-ce plutôt une « palissade » comme le prétend le pamphlet?) sépare le Musée de son entourage parisien. Ironie des ironies, ce refuge inventé pour les arts de l'altérité est pourtant situé aux pieds de la Tour Eiffel, écrasé sous l'ombre de l'une des grandes icônes occidentales de la modernité. Au Musée du Quai Branly, l'Occident brillait par son absence comme la célèbre Eiffel qui brillait sous le soleil du printemps français. Une tour si grande, si photographiée, qu'elle ne m'est apparue dans la réalité qu'un clone d'elle-même, un squelette sans chair, un corps sans âme, un véritable chef d'œuvre benjaminien.

Faire le tour du Musée, c'est s'offrir le plaisir de la différence en compartiments bien gérés, et déshabiller les Autres au fur et à mesure qu'on pénètre leur intimité.

– Pourquoi donc un musée?

– « Pour permettre la diversité des regards sur les objets »²⁹.

– Qui donc a le droit de regarder avec tant d'insolence ces pauvres objets exhibés comme des papillons épinglés?

– Artistes, ethnologues, esthètes, historiens ...

– Et que faites-vous de la musique et de ses objets qui s'écrient contre ce viol certifié?

– On les confine « dans la tour Musique, grande tour de verre qui, de haut en bas du bâtiment (sur 5 niveaux), conserve 8700 instruments de musique ».

²⁸ Photo par Nicolas Borel. Source : Le site officiel du Musée du Quai Branly : <http://www.quaibrany.fr/fr/soutenir-le-musee-privatiser/les-grands-mecenes/caisse-des-depots/index.html>. Consulté le 10 décembre 2008.

²⁹ J'ai écrit ce dialogue fictif à partir d'extraits cités tels quels du site officiel du musée du Quai Branly : « <http://www.quaibrany.fr/fr/l-etablissement-public/index.html> », consulté le 21 novembre 2008. Les citations sont placées entre guillemets.

- Muets et ségrévés en familles organologiques, coupés de leurs sons, de leurs contextes et de leurs patries! Pourquoi donc les exposer ainsi?
- Pour « reconnaître officiellement ... »
- Officiellement? Qui sont donc ces officiers?
- « ... la place qu'occupent les civilisations et le patrimoine de peuples parfois tenus à l'écart ... »
- Qui sont-ils ceux qui imposent cet écart?
- « ... à l'écart de la culture actuelle de la planète ».
- Quelle est-elle donc cette culture qui prétend être la seule « actuelle » de pas moins que toute la planète?
- Celle qui a construit ce magnifique musée!
- Mais qui a omis de s'exposer elle aussi dans l'une des vitrines du Quai Branly ...

CHAPITRE I

Pénétrer les lieux obscurs de l'anthropologie

Ma visite du Musée du Quai Branly a exposé deux brèches importantes qui mettent au défi l'anthropologie. La première brèche pose d'emblée la question : une anthropologie des sociétés occidentales est-elle possible? La deuxième touche plus spécifiquement aux arts et productions culturelles : quelle serait une approche anthropologique à la musique qui ne serait pas strictement fonctionnaliste, ni trop centrée sur l'objet musical (i.e. les structures musicales en tant que telles ou les instruments)?

Moitié musée des beaux-arts, moitié centre de recherche pour les spécialistes des sciences humaines et sociales, le Musée avait pour ambition de s'attaquer à ces deux brèches en réconciliant le beau avec l'utile, le culturel avec l'universel, l'art avec l'ethnographie, l'Occident avec son héritage colonial. Or, en excluant l'Europe des expositions ethnographiques, les concepteurs du Musée n'ont fait que renforcer une vision du monde qui situe l'Europe et par extension les sociétés occidentales dans une classe à part³⁰. Par ailleurs, malgré le discours qui prétend vouloir les valoriser, l'isolement des instruments de musique dans une tour de verre (une image déjà très parlante sur le plan symbolique) en les organisant, toutes cultures et géographies confondues, selon les catégories organologiques universalistes inventées par les ethnomusicologues occidentaux, a pour effet de les réduire plus que jamais à des objets sans histoire et dépourvus de musique.

Réduire l'Europe à deux salles d'exposition comme tous les autres continents représentés au Musée? Quel sacrilège! Insérer un piano à côté des autres cithares du monde sans un concerto de Mozart en musique de fond ou un portrait de Beethoven accroché au mur? Ridicule! Il n'y a que le Louvre qui pourrait rendre justice à l'Europe! Et le piano? Sa place est dans une salle de concert (bien sûr!) ou dans l'une des maisons

³⁰ Pour un compte rendu critique du processus qui a mené à la construction du Musée et à la controverse que ce processus a suscité de la part de bon nombre d'anthropologues et d'ethnomusicologues, voir l'ouvrage de Sally Price, *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly* (2007). Pour d'autres perspectives, voir aussi (Lavalou, et al. 2006).

ancestrales des grands compositeurs qu'on a transformées en sanctuaires. Rien de moins!

Ce discours latent qui a donné jour au Musée dit tout de l'approche anthropologique aux sociétés occidentales et aux arts et productions culturelles. J'ai compris, en effet, qu'il est presque impossible d'entreprendre une recherche sur la tradition musicale occidentale dans une perspective anthropologique sans ébranler des catégories de pensée bien enracinées. En voulant examiner la musique contemporaine occidentale dans une perspective anthropologique, je pénètre forcément les lieux obscurs d'une discipline qui aimerait mieux les éviter.

Comment donc entamer un projet portant sur la musique savante occidentale d'aujourd'hui (i.e. la musique contemporaine) sans tomber dans les fissures disciplinaires ou s'emprisonner dans un cadre théorique plutôt qu'un autre? Et comment réfléchir à cette musique en tenant compte des dynamiques esthétiques et politiques prévalant aujourd'hui? Si nous vivons bel et bien à l'âge de la « postmodernité » (Harvey 1989) et du « cosmopolitisme » (Breckenridge, et al. 2002), où pluralité, déterritorialisation, postcolonialité, médiatisation, capitalisme postindustriel, technoculture et remises en question de l'autorité des grandes cosmologies établies à l'aube de la modernité se croisent et se côtoient (Augé 1994), qu'a-t-elle à nous dire, la musique, sur ces phénomènes et surtout, comment analyser ces phénomènes à travers la musique?

Dans ce chapitre, je tenterai de répondre à ces questions en balisant, d'abord, les divers horizons des savoirs anthropologiques, musicologiques et ethnomusicologiques pour relever les différentes façons que ceux-ci ont tenté de lier et délier musique et société sous l'impact des phénomènes évoqués plus haut. Cette revue critique de la littérature me permettra de mettre en lumière, dans le chapitre suivant, les lignes de pensée prédominantes et les implications qu'un regard anthropologique sur la musique contemporaine pourrait avoir sur notre compréhension de l'Occident et des sociétés contemporaines.

1 Penser le musical dans le social : de quelques postures et récits disciplinaires

On ne peut situer la musique contemporaine occidentale dans la pensée anthropologique sans retourner, d'abord, aux origines épistémologiques de l'anthropologie de la musique³¹, une discipline dont l'épistémè central s'est développé autour d'une réflexion sur les liaisons et déliaisons entre musique, culture et société.

Parmi les anthropologues de la musique, Daniel M. Neumann a peut-être été celui qui a pu résumer le plus éloquemment les rapports entre musique, culture et société, comme le constate l'ethnomusicologue Bruno Nettl:

Neumann suggests that ... societies use music to do three things for them. ... Music is a functioning part of culture, one of the domains that contribute to the culture complex; it is also a microcosm of culture whose structures, relationships, and events it reflects. But also it is a commentary on culture. ... We can see that musical life and musical structure may reflect, contradict, parody, exaggerate, soften, and idealize the stuff of everyday life. A wonderful musical system may not mean a wonderful cultural system, only the desire for one; a musical system with sharp social distinctions may reflect such a social system, or it may only remind us that the social system contains the seeds of inequality (Nettl 1995:8-9).

Les trois types de relation entre musique, culture et société que propose Neumann reflètent, selon moi, autant de postures ou de récits qui ont marqué les disciplines centrées sur la musique. J'élaborerai, dans les pages suivantes, sur ces trois postures afin de démontrer la mesure dans laquelle celles-ci ont contribué à la mise à l'écart de la musique occidentale comme objet d'étude ethnographique.

1.1 La posture canonique : la musique dans la culture

L'anthropologie de la musique s'est définie par opposition à l'approche formaliste et universaliste de la musicologie comparée qui a émergé de l'Institut psychologique de l'Université de Berlin à l'aube du XXe siècle (Nettl et Bohlman 1991; Myers 1992). Dans les traités de musicologie comparée, l'analyse des données musicales était basée

³¹ Il y a beaucoup à dire non seulement sur l'anthropologie de la musique, mais sur l'anthropologie et la sociologie des arts et des productions culturelles en général. Cela étant dit, je me limiterai ici à une revue critique de la littérature qui touche directement à la musique puisqu'il s'agit de l'objet central de la thèse. De plus, les problématiques épistémologiques que je relève ici à propos de la musique redoublent, à plusieurs égards, ce qui se passe dans les autres domaines de la sociologie et de l'anthropologie des arts et des productions culturelles.

sur des enregistrements et des transcriptions réalisés par des voyageurs, des explorateurs et des fonctionnaires qui vivaient dans les colonies ou transitaient entre elles et les métropoles européennes. La notion de terrain ou d'ethnographie ne viendra que suite aux premières monographies sur les musiques des autochtones nord-américains. Contrairement à l'expérience européenne de l'altérité, l'Autre auquel sont confrontés les chercheurs américains ne vit pas dans un territoire imaginaire et lointain, mais souvent dans une réserve aux périphéries de la ville, ce qui a encouragé le développement d'une démarche descriptive et empirique. La relativité du cas ethnographique que les premiers anthropologues de la musique ont revendiquée, dont Frances Densmore (1926) et David McAllester (1949), allait de pair avec une conception de la culture en tant qu'entité dynamique – une entité dont la cohésion et l'historicité internes et organiques échappaient à la réduction classificatoire et aux typologies diffusionnistes, ainsi qu'au regard inévitablement ethnocentrique des musicologues comparatistes. À partir de l'ouvrage phare de l'anthropologue Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (1964), cette nouvelle approche disciplinaire s'est concrétisée graduellement, donnant jour à l'ethnomusicologie.

Saisir les liaisons et déliaisons entre musique et société dans une perspective culturaliste, synchronique et ethnographique est désormais au cœur de l'entreprise ethnomusicologique. Merriam propose trois niveaux d'analyse à travers lesquels il tente d'ancrer la musique dans la culture : *sound* (la musique comme objet, le système d'accord, le répertoire et l'instrumentarium), *concept* (la pensée musicale et les discours qui sont élaborés autour de la musique, son rôle et son statut au sein de la société), *behavior* (les pratiques musicales : les techniques de jeu des instruments, les rituels, les modes de transmission et d'apprentissage, etc.) (Merriam 1964). Pour comprendre la musique *dans* la culture tel que le préconise Merriam, les ethnomusicologues se tournent donc vers les sociétés de traditions orales et plus précisément vers les musiques rituelles qui représentent, à cet égard, un terrain fertile. Le caractère fonctionnel et riche en codes sémantiques de ce répertoire met la musique au cœur même du système de valeurs qui délimite les frontières symboliques, ethniques et géopolitiques d'une société. Or, comme l'a noté Peter Manuel, le paradigme culturaliste inspiré de Merriam est fondé sur une conception idéalisée de la culture comme une entité organique sans

classes (Manuel 1993). De plus, il ne permet aucune interrogation diachronique, le lieu et le temps d'investigation étant le présent ethnographique et situationniste.

Néanmoins, le modèle merriamiste a été canonisé au sein de l'ethnomusicologie. Cette canonisation a eu forcément des conséquences importantes sur la généalogie de l'anthropologie de la musique et des chercheurs qui travaillent sur des musiques situées dans la marge de cette généalogie. Si l'on se fie à l'anthologie de la discipline proposée dans un récent numéro de la revue anthropologique *l'Homme*, intitulé *Musique et anthropologie* (2004), l'anthropologie de la musique tend, d'abord, à privilégier les ethnographies de musiques de tradition orale; suivent ensuite des études centrées sur les traditions de musique savante non-occidentale (comme la musique karnatique ou la musique iranienne); viennent, plus tard, la *world music* et le jazz; et enfin, la littérature relative aux musiques populaires et aux savoirs musicaux non-occidentaux³². L'ouvrage retrace ainsi fidèlement l'évolution des champs d'intérêt et des tendances méthodologiques et théoriques en ethnomusicologie – depuis les répertoires 'traditionnels' jusqu'aux ethnomusicologies du monde.

1.2 La posture pluraliste : musiques et cultures

Le modèle de Merriam a bien sûr déjà été critiqué. D'abord, l'ethnomusicologue Timothy Rice a tenté de dynamiser le modèle tripartite en lui ajoutant une dimension historique, interprétative et subjective (Rice 1987; 2003).

Parallèlement, de plus en plus d'ethnomusicologues ont fait appel à la pluralisation et à la décentralisation de la discipline, afin d'aborder des phénomènes complexes comme la mondialisation de la musique. Cette remise en question au sein de la discipline transparait sans doute le plus clairement dans l'intérêt marqué que suscitent les musiques hybrides et populaires et la vie musicale dans les milieux urbains chez des ethnomusicologues qui travaillaient auparavant sur les musiques dites « traditionnelles » de sociétés qui sont plus ou moins isolées des modes de vie urbains.

³² Je fais une critique plus développée de cette anthologie et de la construction du savoir ethnomusicologique dans la revue *Anthropologie et sociétés* (El-Ghadban 2006).

Par exemple, après avoir travaillé sur l'écologie musicale des Kalulis de la Nouvelle-Guinée, l'ethnomusicologue Steven Feld s'est penché sur les dynamiques de pouvoir politico-économiques inscrites dans le phénomène de la *world music* (Feld 1990; 2000). L'œuvre imposante de l'ethnomusicologue Bruno Nettl couvre d'abord les terrains « classiques » de l'ethnomusicologie, notamment les musiques des Amérindiens Blackfoot du Montana, les modalités de performance dans la tradition musicale iranienne et se tourne ensuite vers des terrains nouveaux comme la musique occidentale classique (Nettl 1953; 1972; 1995).

Bien que moins prononcé, ce virage a eu lieu aussi au sein de l'ethnomusicologie européenne. C'est ainsi que l'ethnomusicologue Jean During a orienté ses recherches sur le sens de la « tradition », sur la transmission musicale et sur l'authenticité dans les musiques iraniennes et de l'Asie centrale vers une interrogation plus politisée sur les processus de canonisation des grands ensembles orchestraux des États centre-asiatiques et sur le rôle influant que jouent dans ces processus les politiques culturelles étatiques axées vers la construction de la nation (During 1994; 2005). Dans la même ligne d'idées, Laurent Aubert, directeur des ateliers d'ethnomusicologie à Genève s'est interrogé sur les musiques du monde et les musiques migrantes après avoir longuement étudié la musique savante de l'Inde du Nord (Aubert 2001; 2004; 2005).

Ces phénomènes musicaux ont provoqué un changement important dans la conceptualisation de la musique comme objet d'étude ethnomusicologique. Par exemple, les recherches de Monique Desroches dans le domaine des musiques créoles (1996; 1999) l'ont amenée à repenser le rôle de l'esthétique dans les musiques rituelles, un répertoire qui tend à être traité presque exclusivement sous l'angle de la fonctionnalité et à remettre en question les discours qui entrent en jeu dans la construction du savoir musical (Desroches et Guertin 1997; 2003). Dans la même ligne d'idées, le directeur de *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Jean-Jacques Nattiez, invite les ethnomusicologues et musicologues à repenser les traditions musicales du monde à travers une approche pluraliste comparatiste véritablement réciproque: « Pourquoi ne pas nous pencher sur les musiques européennes à partir des

outils de l'ethnomusicologie, pourquoi ne pas mener des comparaisons systématiques entre les musiques d'ici et les musiques d'ailleurs? » se demande-t-il (Nattiez 2003:34).

Pour l'ethnomusicologue Ramon Pelinski, la question ne se pose même pas puisqu'une telle démarche comparatiste et plurivocale est, selon lui, inhérente à l'ethnomusicologie contemporaine. Dans un essai bibliographique paru dans la même encyclopédie, Pelinski répond à Nattiez en présentant le portrait d'une ethnomusicologie postmoderne positivement anti-disciplinaire dont le « sentiment d'identité et de hiérarchie disciplinaire est tellement faible qu'il lui importe peu de se vêtir des habits d'autrui ... au lieu de se déplacer à l'intérieur de compartiments étanches » (Pelinski 2004:759). Il conclue l'article sur une note prophétique :

Il est probable que l'ethnomusicologie actuelle vive une sorte de transition hégélienne vers un régime transdisciplinaire qui pourrait l'amener à sa propre dissolution en tant que discipline Postmoderniser l'ethnomusicologie risque d'ajouter une nouvelle fatalité au panthéon postmoderne : la mort de l'ethnomusicologie (Pelinski 2004:759).

Cela étant dit, malgré les virages que je viens d'esquisser, le portrait optimiste quoique fataliste que fait l'auteur de la discipline risque d'être trompeur. La pluralité postmoderne jusqu'à la non-identité n'a pas réussi véritablement à sortir l'ethnomusicologie de sa zone de confort en tant que discipline de l'altérité.

D'abord, en dépit du discours disciplinaire qui dit le contraire, les nouvelles tendances auto-réflexives et auto-critiques en ethnomusicologie sont apparues, non pas au sein de la discipline, mais dans sa marge, particulièrement, à travers la sociologie de la musique³³ (Shepherd 1977; Menger 2001[1983]) et les courants des *cultural studies* (Williams 1995[1981]), des *popular music studies* (Frith 1978; 1981) et plus tard de la nouvelle musicologie (Leppert et McClary 1987). Les porte-paroles de ces courants ont

³³ Dans une récente série de conférences à l'Université de Montréal à l'invitation de la Faculté de musique (2007), le sociologue de la musique Pierre-Michel Menger a présenté l'évolution de la sociologie de la musique qui, selon lui, se fait à travers trois paradigmes : le premier est plutôt d'ordre philosophique, s'interrogeant sur les finalités esthétiques et anesthésiques de l'art et de la musique. Le deuxième est empirique. Il est inspiré de l'héritage marxiste et du matérialisme historique. Il tend vers une analyse constructiviste et plus tard déconstructiviste de la musique en la considérant comme le produit de conditions sociales, culturelles et politiques spécifiques et des discours qui en émergent. Le troisième paradigme découle de la sociologie interactionnelle nord-américaine et tend à traiter l'art comme activité qu'on peut analyser comme toutes les activités. Par exemple, on examine la mesure dans laquelle l'art s'autonomise à travers les réseaux organisationnels que les acteurs impliqués dans les arts développent et l'impact qu'aurait eu la professionnalisation des arts sur les concepts et idées philosophiques et culturels des sociétés sur l'art (les sociétés occidentales bien sûr). Les musicologues critiques se sont beaucoup inspirés de ces lignes d'analyse pour développer une perspective critique sur la tradition musicale occidentale.

devancé de loin les anthropologues en étudiant la musique dans leur propre cours, plus précisément, les musiques marginalisées de l'Occident, comme les musiques populaires et alternatives, la musique jazz, le rap, la musique de film et la musique de danse. Ce n'est que vers la fin des années 1980 que les anthropologues de la musique ont suivi avec des ethnographies remarquables comme *The Hidden Musicians* de Ruth H. Finnegan (1989) sur les pratiques de musique amateur dans une petite ville anglaise.

Par ailleurs, bien que le nombre d'ethnomusicologues qui travaillent au sein de leurs propres sociétés n'a cessé d'augmenter, la critique postcoloniale n'a pas pénétré l'ethnomusicologie avec la même force que dans les études littéraires. À quelques exceptions près (voir Agawu 2003; Kuss 2004; Wong 2004), il y a très peu d'ethnomusicologues qui ont exercé le droit du « *talking back* » comme l'ont fait les critiques littéraires postcoloniaux. Au-delà des défis purement techniques et méthodologiques que posent les musiques globalisées à l'ethnomusicologie, il n'y a pas eu en fait une « crise de la représentation » au même sens que l'entendent les anthropologues. L'autorité de l'ethnomusicologue est restée plus ou moins intacte. Nulle part la foi dans cette autorité et la vocation originale de l'ethnomusicologue ne sont-elles plus clairement articulées que dans l'anthologie de *L'Homme* que j'ai mentionnée plus haut.

Dans leur introduction à ce collectif, Bernard Lortat-Jacob et Miriam R. Olsen tentent de situer les articles en renvoyant le lecteur au projet initial de l'ethnomusicologie : « Il n'est pas « politiquement incorrect » ... d'approfondir des « esthétiques perdues » (ou en train de se perdre) et, ce faisant, de redonner confiance à ceux qui expriment leur liberté à travers elles » affirment-ils. Les musiques « de traditions historiquement plus enracinées ... méritent qu'on s'intéresse à elles en priorité, précisément du fait de leur enracinement ». Et ils concluent : « Nous avons justement un devoir de mémoire. Archiver et penser les musiques en apprenant à les comprendre dans leur système de production : tels sont donc nos devoirs et nos priorités » (Lortat-Jacob et Olsen 2004:23).

La défense d'une approche qui rappelle la responsabilité de l'ethnomusicologue vis-à-vis des « esthétiques perdues » et la position centrale que celles-ci occupent dans

l'imaginaire disciplinaire suscitent de nombreuses questions quant à la véritable ouverture du champ de réflexion ethnomusicologique. Par exemple, les théories de la musique ou les « ethnothéories » provenant d'autres traditions musicales sont souvent présentées comme autant d'éléments contextuels qui permettent de cerner la spécificité d'une tradition musicale (et de la préserver). Leur pertinence est, par contre, limitée à ce contexte. Par conséquent, la boîte à outils ethnomusicologique n'inclut toujours pas les outils provenant de savoirs musicaux autres que l'ethnomusicologie occidentale.

Bref, malgré leur apport à l'ethnomusicologie, les études des musiques populaires et les savoirs musicaux « d'ailleurs » continuent, en réalité, à être marginalisés. D'ailleurs, ces champs de recherche musicale ne méritent que deux comptes rendus dans la section « à propos et impromptus » de l'anthologie de *L'Homme*. Pourtant, la perspective émique des chercheurs occidentaux et non-occidentaux travaillant chez eux touchent au cœur des enjeux contemporains qui préoccupent les ethnomusicologues et les anthropologues.

Sans doute cet apparent repli disciplinaire est en partie justifié. En fait, l'anthologie a été publiée au moment où le département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme, l'un des bastions de la discipline, risquait de se voir démembré par le déménagement de sa collection d'instruments au Musée du Quai Branly, sans les archives sonores qui donnent aux instruments leur voix, leur histoire, voire leur sens musical (Rouget 2004b). Malheureusement, le cri de cœur des ethnomusicologues du Musée de l'Homme n'ont pas porté fruit (cf. scène I au début de ce chapitre). Compte-tenu de cette énorme perte, il n'est pas surprenant qu'on ait voulu rappeler la mission originelle de l'ethnomusicologie.

Certes le repli que j'ai pressenti dans le ton de l'anthologie de *L'Homme* n'est pas représentatif de toute une discipline, mais plutôt de l'état difficile de l'ethnomusicologie en France aujourd'hui. Cela étant dit, même du côté anglo-américain, les ethnographies portant sur les nouveaux phénomènes musicaux tels que la *world music* par exemple n'ont suivi que très tardivement les sociologues, les musicologues et les critiques de la culture. En ce qui concerne la musique savante occidentale, ce retard est encore plus flagrant.

Dans les faits, l'anthropologie de la musique a refusé jusqu'à très récemment de traiter les musiques occidentales en tant que musiques « autres » comme toutes les autres. Comme le souligne Regula Qureshi, cette résistance est encore plus marquée lorsqu'il s'agit de la musique savante occidentale :

Anthropology has built itself by studying ... below and beyond the circumference of Western high culture This ... reinforces the tendency within anthropology to accord separate treatment to art music (and other arts) as a domain of special status and experience (Qureshi 2000:19).

Dans ces conditions, peut-on vraiment parler de pluralisation et de décentralisation? Un tel virage est-il possible sans d'abord entamer une réflexion auto-critique sur les prémisses et les canons de l'ethnomusicologie en tant que discipline de l'altérité?

1.3 La posture critique: la musique contre la culture

Comme je l'ai indiqué brièvement plus haut, ce sont plutôt les courants de la nouvelle musicologie, de la sociologie de la musique, des études culturelles et des études des musiques populaires qui ont accueilli avec enthousiasme une telle réflexion en adoptant une posture critique envers la tradition musicale occidentale. Ces courants ont relevé de façon critique les rapports de force sociopolitiques, culturels et économiques inhérents au processus de production musicale et ont mis en lumière les dynamiques de forces qui régissent les relations entre les divers acteurs au sein de la tradition musicale occidentale, comme par exemple, la position privilégiée dont jouit le compositeur dans les récits musicologiques.

De plus, ils ont contribué à la mise en perspective des canons de la tradition musicale occidentale en considérant tous les répertoires (classiques, contemporains, populaires, ethniques) sur un pied d'égalité. Finalement, ces musicologues, sociologues et critiques de la culture ont réinscrit la tradition musicale occidentale, et par extension la musique contemporaine, dans une réflexion plus générale sur la mondialisation, la déterritorialisation, le postcolonialisme et le cosmopolitisme.

La critique marxiste et postmarxiste de l'École de Francfort (Benjamin 1969; Horkheimer et Adorno 1972), l'hégémonie gramscienne (Gramsci et Paris 1978), les

théories des sous-cultures (Hebdige 1979) et les dynamiques de représentation, de résistance et de réappropriation inspirées des *cultural studies* de l'École de Birmingham (Hall et Jefferson 1976), comptent parmi les nombreux paradigmes qui alimentent ces courants. Plus récemment, la critique postcoloniale inspirée de l'*Orientalisme* d'Edward Saïd (1980[1973]) a aussi fait son entrée en tant qu'outil d'analyse du répertoire musical classique, surtout les grandes œuvres des compositeurs des XVIII^e et IX^e siècles. Ainsi, ces courants combinent la théorie critique, l'analyse musicale, la sociologie de l'art et de la musique, la sémiotique politisée de la culture et l'historiographie de la musique.

La musicologie critique, en particulier, a examiné de manière approfondie trois problématiques qui touchent à la tradition musicale occidentale : 1) la construction et légitimation de l'histoire de la musique occidentale; 2) les conditions socioculturelles et sociopolitiques dans lesquelles les courants et idéologies esthétiques dominantes de la musique savante occidentale ont émergé (comme par exemple le modernisme, l'avant-gardisme et le postmodernisme); et 3) la représentation de l'altérité dans la musique. Ces problématiques sont bien sûr entrelacées, mais il est possible d'en relever quelques lignes de réflexion distinctes qui méritent une élaboration afin de mieux cerner les possibilités d'une anthropologie de la musique contemporaine.

Les auteurs tels que Rose R. Subotnik (1991) ont voulu d'abord contester l'autorité des discours dominants sur la tradition musicale occidentale, en premier chef, ceux qui découlent de l'idéalisme allemand. Comme l'explique la musicologue Michela Garda, à partir du IX^{ème} siècle, la musique était devenue une forme de connaissance de par la convergence graduelle des catégories du beau et du vrai (Garda 2004). En effet, sous l'influence de l'idéalisme allemand, on donne à la musique un statut absolu et transcendant qui la situe *en dehors de la société* et la dote d'une dimension universelle. Par conséquent, la musique tend à être étudiée comme phénomène autonome ou comme langage qui se suffit à lui-même. La réflexion est centrée sur les caractéristiques formelles de la musique, sur l'œuvre en tant qu'objet qui transcende ses conditions de création et sur l'artiste en tant que sujet clairvoyant, et pour cela tenu à l'écart de la société. Ce paradigme, affirme l'historien de la musique Philippe Vendrix, donne lieu à une musicologie « méthodiste » au début du XX^e siècle qui, à l'image de

ce paradigme formaliste et transcendantal, réclame son autonomie et s'institue comme discipline en se démarquant de la critique musicale et « en rejetant comme des intrusions intolérables toutes les interrogations et les critiques adressées par le « monde extérieur » (Vendrix 2004:641).

C'est en réponse à une telle musicologie profondément introvertie que la notion de « musique absolue » a été remise en question. À travers une analyse historiographique, politique et culturelle de la généalogie de cette conception (Dahlhaus 1989), les (néo)musicologues et les sociologues de la musique ont exposé la tendance à naturaliser et à universaliser une notion qui, dans les faits, est le produit d'un contexte culturel et politique spécifique – celui, entre autres, du passage de la société de cours à la bourgeoisie en Europe (cf. chapitres I et II dans Tagg et Clarida 2003).

Un deuxième champ de bataille pour la musicologie critique concerne plus spécifiquement les courants esthétiques et écoles stylistiques qui ont marqué le paysage musical occidental, particulièrement les courants modernistes et postmodernistes. Ayant mis à nu les idéologies qui les sous-tendent, comme la notion de « musique absolue », les musicologues critiques et d'autres chercheurs qui s'inscrivent dans cette perspective, comme l'anthropologue Georgina Born et le sociologue David Hesmondhalgh, ont tenté de situer ces courants dans un contexte historique, politique et culturel plus large. Par exemple, Born et Hesmondhalgh définissent d'abord le modernisme comme une école de pensée qui engendre une variété de styles et de langages musicaux, dont le sérialisme et l'exotisme. Mais au-delà de ces caractéristiques esthétiques, le modernisme a émergé, affirment-ils, en réaction à l'ère industrielle et à l'entrée des technologies de la reproduction dans le monde des arts à travers l'industrie culturelle. Le modernisme est indissociable aussi de l'entreprise coloniale et des tensions sociales internes des sociétés occidentales, comme par exemple l'écart qui s'est creusé au début du XXe siècle entre une *intelligentsia* cosmopolite avant-gardiste établie dans les grandes métropoles occidentales et une majorité ouvrière plus attachée aux musiques populaires (Born et Hesmondhalgh 2000). Dans le cas du postmodernisme, sa prédilection pour la pluralité, la pastiche et la parodie de grands récits de la modernité est resituée dans une condition « postmoderne » plus globale marquée, entre autres, par la mondialisation (Appadurai

1996), la médiatisation (McLuhan et Powers 1989; Lovejoy 1997), la déterritorialisation (Deleuze et Guattari 1972), le postcolonialisme (Loomba 1998), et sur le plan économique, à la mondialisation du capitalisme postindustriel (Jameson 1991; Hardt et Negri 2000).

Le troisième champ de bataille des penseurs critiques touche plus spécifiquement à la représentation. Ici, deux lignes d'attaque se précisent. La première est issue des *gender studies* (études du genre) et consiste à relever le sous-texte chauviniste qui sous-tend le répertoire classique occidental, particulièrement la musique instrumentale. Depuis l'occultation de la contribution des interprètes et des compositrices à l'histoire de la musique occidentale, aux codes et conventions de composition qui sont utilisés par les compositeurs des XVIII^e et IX^e siècles pour représenter la femmes, soit comme un danger, soit comme un objet sexuel et immoral, cette musicologie féministe s'est attaquée avec force aux non-dits qui traversent les canons de la tradition musicale occidentale. Un ouvrage représentatif de ce courant est sans doute *Feminin Endings* de Susan McClary (1991).

Cet ouvrage est intéressant parce qu'il s'ouvre aussi à une interrogation sur l'orientalisme en musique. C'est en fait la deuxième principale ligne de réflexion sur la représentation de l'altérité dans la musique. Je pense particulièrement à son analyse du personnage de Carmen dans l'opéra de Bizet, dans laquelle, la sexualité de la femme et son exotisme seraient si virulents qu'ils empoisonnent la raison des hommes occidentaux, les incitant à dévier vers la jalousie folle et la violence, d'où la nécessité de tuer Carmen. Il fallait qu'elle meure pour délivrer l'homme occidental de sa maladie. Cette fin triomphale est évoquée par la conclusion sur l'accord parfait majeur de l'opéra, un accord qui est associé à la virilité, au bonheur, à la stabilité et surtout à la normativité.

Dans cette optique, il convient de mentionner également le collectif *Western Music and its Others* qui réunit une série d'essais sur la représentation de l'altérité dans les différents genres et répertoires de la musique occidentale, incluant la musique contemporaine, la musique de film, le jazz expérimental, la musique populaire et la *world music*. Dans l'introduction au collectif, les directeurs de l'ouvrage, Georgina

Born et David Hesmondhalgh font un survol approfondi des grands paradigmes théoriques et esthétiques qui ont influencé la représentation musicale de l'altérité, notamment les courants modernistes et postmodernistes, les études postcoloniales, les théories de l'hybridité dans les musiques populaires et la *world music*, la revendication nationale et construction identitaire à travers la musique et les techniques ou niveaux d'analyse sémiotique de la représentation musicale (cf. l'introduction à Born et Hesmondhalgh 2000)³⁴.

S'il fallait regrouper tous ces courants autour d'une question ontologique, elle serait sans doute la suivante : la musique peut-elle échapper aux structures hégémoniques qui lui sont imposées? Peut-elle servir de catalyseur de changement ou est-elle condamnée à reproduire les structures de pouvoir au sein desquelles elle est produite? Derrière ces interrogations se profile, me semble-t-il, le désir de penser la musique « contre la culture » pour emprunter l'expression rendue célèbre par l'anthropologue Lila Abu-Lughod (1991). Cela veut dire de se placer dans une position critique envers le pouvoir des catégories de pensée musicale qui ont été canonisées dans les sociétés occidentales en mettant de l'avant des musiques marginalisées, soit à cause de leur statut périphérique au sein du panthéon occidental, soit à cause de l'expérience coloniale ou néo-coloniale de la mondialisation culturelle et économique. Dans cette littérature, la musique, en tant que production culturelle, tend donc à être traitée comme « acteur » contributeur à ou représentant de soit l'hégémonie, soit l'émancipation.

Je me suis beaucoup attardée sur cette posture critique et sur les courants de la nouvelle musicologie, de la sociologie de la musique, des *cultural studies* en musique et des *popular music studies* qui lui sont attachés parce que ces derniers se rapprochent le plus de la perspective que j'ai privilégiée dans cette thèse. C'est d'autant plus le cas puisque ce sont ces courants qui ont entamé une réflexion critique sur les musiques produites dans les sociétés occidentales et particulièrement sur la musique savante occidentale. Cela étant dit, cette posture critique, comme les postures pluraliste et canonique d'ailleurs, n'est pas sans pièges. Par exemple, malgré la grande variété de musiques qui

³⁴ Je reviendrai sur cet ouvrage de manière plus approfondie et sur d'autres études qui sont centrées sur l'étude de l'altérité dans la musique occidentale dans le chapitre III, section 1.2.

ont fait l'objet de l'analyse critique et postcoloniale de ces courants, depuis le répertoire classique jusqu'aux musiques du monde, très peu ont touché à la musique contemporaine. À ce niveau, ils rejoignent dans cette omission l'ethnomusicologie.

Dans les pages suivantes, je tenterai de relever quelques uns de ces pièges que chaque posture engendre afin de mieux les éviter dans ma tentative de délimiter les contours d'une anthropologie de la musique contemporaine.

1.4 Critique et pluralité ou totémisme camouflé?

Les trois postures et configurations sociomusicales que j'ai tenté d'esquisser plus haut suscitent de nombreuses questions sur les articulations entre musique, culture, identité et société et leur traitement dans les ethnographies musicales. En dépit des aspirations ambitieuses des ethnomusicologues pour leur discipline et malgré la contribution indéniable des courants critiques à la remise en question des discours formalistes et universalistes qui prédominaient dans l'étude de la tradition musicale occidentale, il n'en reste pas moins qu'il se cache entre les lignes de l'histoire de l'anthropologie de la musique et de la musicologie critique deux ordres de discours qui tendent vers un alignement implicite des idéologies et des répertoires. Cet alignement a pour effet pervers de les isoler les uns des autres, et de ce fait, de les emprisonner dans un cadre théorique dominant. Ainsi, les enjeux politiques et économiques semblent être associés exclusivement aux études des musiques populaires ou de fusion comme la *world music* tandis que les enjeux esthétiques sont attachés aux études des musiques traditionnelles, évacuant ainsi l'esthétique du premier et le politique du dernier. Cette division des répertoires selon des lignes épistémologiques et idéologiques produit en effet une série de constructions totémiques.

D'une part, sous l'influence du culturalisme et du structuralisme en anthropologie et de la sémiologie en linguistique, le vocabulaire ethnomusicologique est parsemé de termes et de concepts qui anéantissent les frontières entre les phénomènes musicaux et extra-musicaux. Cette tendance est mise en relief dans la présence prépondérante d'homologies sociomusicales dans bon nombre des articles ethnographiques présentés dans l'anthologie de *L'Homme* (cf. pages 37 et 40–42 dans ce chapitre) : « efficacité

musicale socio-somatique » (Rouget 2004a:37); « homologues de structure » entre le musical et le végétal (Olsen 2004:103 et 114), et entre le musical, le rituel et le kinésique (Rappoport 2004); la musique comme « fil conducteur ... pouvant servir de clé pour comprendre le symbolisme qui sous-tend l'organisation sociale, politique et religieuse » (Buckner 2004:219); les « messages musicalisés » (Brandily 2004:308), le répertoire musical « en tant que société » (Nettl 2004:347), la musique comme « représentation acoustique de la vie sociale » (Seeger 2004:146), etc.³⁵ À l'exception de la contribution de Nettl qui porte sur la musique savante occidentale, toutes les études citées plus haut furent réalisées au sein de sociétés dites « traditionnelles ».

D'autre part, malgré leur vocation auto-réflexive, les courants « critiques » courent aussi le risque de tomber dans la réduction totémique de par leur tendance à privilégier une analyse politique et économique, au détriment d'une valorisation de la musique comme expérience esthétique à la fois subjective et collective.

Les risques du réductionnisme en se limitant à la politisation des musiques sont d'autant plus importants quant à la représentation de l'altérité. En situant la source d'inspiration musicale et la motivation pour créer et pratiquer la musique en grande partie par rapport à des dynamiques politico-économiques mises en jeu *en* Occident ou *contre* l'Occident, ces paradigmes ne renforcent-ils pas *implicitement* une conception déterministe de la musique dans la société? La part de subjectivité, de création pour soi ou pour d'autres qui ne seraient pas des Occidentaux; la part de pratique, de transmission et de créolisation pour des raisons autres que l'assimilation ou la résistance à l'Occident, ne risquent-elles pas d'être effacées par une perspective exclusivement politique ou économique? Pour le dire de manière un peu triviale : C'est comme si l'on n'était capable de créer ou d'apprécier la musique qu'en réponse à l'Occident.

³⁵ Deux précisions s'imposent ici : Il ne s'agit pas de réduire l'œuvre imposante de ces chercheurs à une série d'homologies ou de remettre en question la validité de leurs analyses. J'aimerais tout simplement attirer l'attention sur l'orientation commune de ces recherches. Le fait que ces dernières aient été regroupées dans un même ouvrage voulant faire un état des lieux de l'ethnomusicologie et défendre sa raison d'être a mis en relief un discours épistémologique (et je dirais, plus précisément, structuraliste) prédominant qui serait resté autrement invisible. C'est d'ailleurs pourquoi je suis revenue à plusieurs reprises sur cette anthologie de *L'Homme*. Cela étant dit, si je me sers de cette dernière comme exemple pour appuyer mon argument, elle n'est certainement pas la seule anthologie ethnomusicologique disponible et la critique que je fais ici de cet ouvrage et de la construction que ses éditeurs proposent du discours ethnomusicologique n'est pas inédite (voir Wong 2001:546–547).

En l'absence d'un regard suffisamment critique envers le projet initial de l'ethnomusicologie, et dans la foulée des recherches motivées par le désir de rallier musicologues et anthropologues en démontrant la relation étroite entre musique et société, les différentes branches du savoir musical ne risquent-elles pas de s'emprisonner dans leur zone de confort? Autrement dit, de se limiter aux terrains de recherche qui correspondent ou qui permettent plus facilement et plus clairement la validation du paradigme dominant tout en évitant, consciemment ou non, ceux qui le remettent en question et l'embrouillent, comme la musique savante occidentale? Sans doute les musiques de tradition orale et plus précisément les musiques rituelles constituent toujours un terrain fertile et pertinent pour saisir la spécificité d'une « culture musicale ». Sans doute les rapports de force économiques et politiques font partie de l'identité même des musiques populaires et de la *world music* et qu'on ne peut les sous-estimer. Par contre, en restant dans le domaine du connu, il me semble que l'anthropologie de la musique risque, à son insu, de tomber dans le piège du fonctionnalisme structural qui réduirait la relation complexe entre musique et société à un jeu de correspondances totémiques d'ordre socioculturel, d'une part, ou d'ordre sociopolitique de l'autre.

En fait, les anthropologues Akhil Gupta et James Ferguson mettent en garde les anthropologues contre la tentation d'emprisonner l'Autre dans un cadre isomorphe où tout est relié à tout et tout renvoie à tout – l'espace, le lieu, la culture et l'identité (Gupta et Ferguson 1992). Si l'anthropologie de la musique ne s'engage pas dans un processus de remise en question d'elle-même et d'auto-reflexivité face à ses propres concepts, sa problématique principale ne risque-t-elle pas de se transformer en *a priori*?

1.5 Vers de nouvelles intersections

C'est justement ce danger qui incite de plus en plus d'ethnomusicologues et d'anthropologues à imbriquer les nouvelles approches et problématiques que ces musiques, auparavant bien compartimentées, ont inspirées. Par exemple, les recherches de Bob White sur la musique de danse congolaise combinent les analyses textuelles des *popular music studies*, les approches historiques et politico-économiques des *cultural*

studies, et l'enquête ethnographique (White 2008). Par ailleurs, l'ethnomusicologue Monique Desroches a entamé un projet³⁶ sur la mise en spectacle des musiques traditionnelles à travers le tourisme, un phénomène qui brouille les catégories entre patrimonialisation (et authenticité musicale), créolité et cosmopolitisme.

En ce qui concerne les musiques savantes, l'ethnomusicologue Regula Qureshi fait appel à un réengagement critique et sociale dans l'étude de celles-ci, à l'instar des études réalisées sur les musiques populaires et la *world music*. Elle s'inspire notamment de la critique et des théories de modes de production et de représentation marxistes. Selon Qureshi, une telle approche permettrait peut-être de déconstruire les *aprioris* qui ont jusqu'à présent empêché les ethnomusicologues de poser un regard critique sur leurs propres cultures savantes : « If mode of production theory can concretize the well-guarded social power of art music, it will ... also endanger existing musical and scholarly canons » (Qureshi 2000:32; voir aussi Marx et Qureshi 2002). La réflexion de Qureshi sur les nouvelles perspectives en ethnomusicologie ne se limite pas aux cadres d'analyse. Dans son plus récent ouvrage sur les musiciens maîtres du sarangi en Inde, elle met en œuvre une démarche ethnographique dialogique tout en admettant les limites et les pièges d'une telle démarche :

Recorded dialogues offer the best opportunity to let informants speak for and about themselves with more words than the ethnographer; that alone is a bonus. ... All that being said, first-person texts by informants are not necessarily monuments of agency. To begin with, their very existence in recorded form conjures up questions of ownership. ... What should be selected, and by whom ... ? In most cases, the ethnographer ends up in charge of creating the publication, even when the text is mostly, or at least jointly, authored by her informants. No matter how dialogic the representation, the representor is its agent, since creating an ethnographic text is the very *raison d'être* of her ethnographic work (Qureshi 2007:7).

Toujours dans la même quête de nouvelles approches et cadres d'analyse pour étudier les phénomènes musicaux, l'ethnomusicologue Amanda J. Weidman examine, dans son ethnographie de la musique karnatique, la postcolonialité musicale comme condition, soutenant qu'il est impossible de comprendre le processus de canonisation et de modernisation de certains codes, valeurs, conventions, répertoires, instruments et techniques de performance de cette musique savante indienne au détriment d'autres sans

³⁶ Le projet est entrepris sous l'égide du Laboratoire de recherche sur les musiques du monde (LRMM), à la Faculté de musique de l'Université de Montréal : <http://lrm.musique.umontreal.ca>.

situer ces processus dans le contexte de la réappropriation de l'expérience coloniale et de la construction d'une identité musicale moderne proprement indienne (Weidman 2006).

Plus récemment, une approche subalterne à la musique semble s'amorcer, grâce à des auteures telles que Tejaswini Niranjana. Dans *Mobilizing India: Women, Music, And Migration Between India And Trinidad* (2006), Niranjana sort de la dynamique « Nord-Sud » ou « colonisateur-colonisé » qui caractérise la majeure partie des approches subalternes et postcoloniales en explorant, à travers la musique, les discours sur l'indienneté chez les Indo-créoles du Trinidad et leur incidence sur la construction identitaire postcoloniale dans la « patrie » indienne. En s'appuyant sur les récits de voyage du IX^{ème} siècle, et les études anthropologiques et historiques sur le Trinidad, d'une part, et sur l'analyse de la musique de films en langue hindi, ainsi que les paroles, les performances et la réception des chansons chutney-soca et calypso, de l'autre, elle soutient que la perception des femmes indiennes du Trinidad comme des esclaves obligées de subir l'humiliation de la servitude forcée en diaspora a joué un rôle important dans la construction des discours nationalistes anti-colonialistes et des stratégies de modernisation en Inde, particulièrement en ce qui concerne le rôle des femmes dans la société indienne moderne.

2 Transition

Qu'est-ce qu'on peut retenir de toutes ces lignes de pensée qui traversent le champ de réflexion ethnomusicologique? Les défis auxquels sont confrontés les spécialistes de la musique et que j'ai tenté de relever dans ce bref survol de la littérature musicale démontre, me semble-t-il, la pertinence d'aller au-delà des champs d'intérêt traditionnels de l'ethnomusicologie, de la musicologie critique et de l'anthropologie de la musique. Il reste à savoir où et comment situer la musique contemporaine dans ce paysage disciplinaire tiraillé entre les canons de l'anthropologie de la musique, le « militantisme » de la nouvelle musicologie et l'ambiguïté relative des nouvelles tendances vers l'interdisciplinarité et le croisement des répertoires et des lignes de pensée.

Compte tenu du fait que l'anthropologie et ses disciplines connexes telles que l'ethnomusicologie se sont développées surtout comme disciplines de l'altérité. Compte tenu, aussi, de l'intérêt de l'ethnomusicologie pour les musiques rituelles et de tradition orale, et de sa marginalité au sein de l'anthropologie. Compte tenu, par ailleurs, de l'histoire plus ou moins antagoniste qui oppose ethnomusicologues et musicologues, d'une part, et anthropologues et spécialistes des *cultural studies*, de l'autre, il n'est guère surprenant que la musique savante occidentale en tant que production culturelle et objet d'étude ethnographique ait été presque totalement ignorée et je dirais même évitée, tant par les ethnomusicologues que les anthropologues. Quels chemins prendre pour entreprendre une anthropologie de la musique contemporaine qui pourrait déplacer certains canons tout en évitant de tomber dans de vieilles ornières? Je tenterai de répondre à cette question dans le chapitre suivant.

CHAPITRE II

Quelle anthropologie pour la musique contemporaine occidentale?

Je me suis abstenue, jusqu'ici, de mentionner la contribution des ethnomusicologues à une perspective critique sur la tradition musicale occidentale, afin de pouvoir relever avec clarté les lignes disciplinaires qui régissent encore aujourd'hui, en grande partie, la production du savoir sur la musique. S'il est vrai que les ethnomusicologues n'ont pas été ouverts à l'étude de l'Occident musical; et s'il est vrai que les musicologues critiques tendent plus vers un regard rétrospectif sur l'histoire des discours et canons de la tradition musicale occidentale; s'il est vrai enfin que les *cultural studies* et les études sur les musiques populaires privilégient l'analyse de la musique comme texte ou plutôt comme « pré-texte » pour exposer les dynamiques de pouvoir, tandis que les sociologues portent un regard macroscopique sur l'organisation sociale des arts et des musiques, il y a toujours eu quelques auteurs qui n'ont pas hésité à aller à contre-courant au sein de leur propre discipline ou champ de recherche, et les anthropologues de la musique ne font pas exception.

Dans ce chapitre, je m'entoure des auteurs qui ont tenté d'aller au-delà des sentiers battus pour proposer de nouvelles pistes de réflexion à la musique occidentale. D'abord, en m'appuyant sur la contribution des musicologues critiques à ce champ de réflexion, je resitue la musique contemporaine dans le contexte social, politique et culturel actuel. Ensuite, je me penche sur les ethnographies de la tradition musicale occidentale afin d'exposer les points de jonction et de disjonction entre les approches qui y sont adoptées et la mienne.

1 Anthropologiser la tradition musicale occidentale

Inspirés par les perspectives critiques et auto-réflexives qui touchent tant aux musiques populaires qu'aux musiques savantes du monde, notamment la musique indienne³⁷, des ethnomusicologues et anthropologues de la musique ont tranquillement commencé à se pencher sur la tradition musicale occidentale. Comme je tenterai de le démontrer dans les pages suivantes, certains avaient même entamé cette réflexion très tôt, mais ce n'est qu'aujourd'hui que ce champ de recherche commence à recevoir une attention plus soutenue. Un nombre croissant d'anthropologues de la musique s'appuient sur les acquis des autres perspectives et disciplines tout en y ajoutant la dimension ethnographique qui, souvent, leur manque.

1.1 Le conservatoire, l'école et le laboratoire

De plus en plus d'anthropologues s'intéressent aujourd'hui aux productions culturelles de l'Occident (Marcus et Myers 1995) – une orientation qui s'inscrit dans une tendance générale vers l'étude des élites en Occident ainsi que dans la ligne des études postcoloniales. Surnommée *studying up*, cette tendance découle d'un désir d'étudier un sujet qui ne serait pas marginal ou marginalisé, afin d'ouvrir l'anthropologie à de nouvelles représentations de l'Autre et de rendre compte des dynamiques de pouvoir impliquées dans la production de cet Autre, dont l'anthropologie a fait son objet d'étude central. Les chercheurs associés à ce champ de recherches tentent ainsi d'entreprendre une auto-critique de la discipline et de ses concepts en tournant le regard ethnographique vers ceux qui, en tant qu'élite cosmopolite, exercent inévitablement beaucoup de pouvoir aux niveaux politiques, culturels et économiques sur l'échelle mondiale et jouent, en conséquence, un rôle important dans la production du savoir anthropologique (voir les collectifs édités par Pina-Cabral et Lima 2000; et par Shore et Nugent 2002).

³⁷ Ce biais pour la musique indienne n'est pas sans lien avec le rôle fondamental qu'ont joué les penseurs indiens ou d'origine indienne dans le développement des études subalternes et postcoloniales.

Parallèlement, le début d'une réflexion auto-critique sur la musique semble s'amorcer grâce à l'intérêt grandissant pour les musiques occidentales et plus spécifiquement, pour les musiques savantes occidentales en tant qu'objets d'étude ethnographique.

Chacune des contributions à ce champ de recherche a ouvert la voie, à partir d'un angle d'approche spécifique, vers de nouvelles considérations et de nouvelles problématiques dans la perspective d'une anthropologie auto-réflexive de la musique savante occidentale. Sur ce plan, l'ethnomusicologue Stephen Cottrell a relevé trois axes d'investigation qui ont été privilégiés par les anthropologues de la tradition musicale occidentale : 1) des réflexions épistémologiques sur les possibilités d'application de théories et d'outils d'analyse provenant de l'anthropologie et des sciences humaines et sociales en général pour une étude de la tradition musicale occidentale, ses discours et ses canons; 2) des enquêtes ethnographiques sur certaines institutions musicales occidentales; et 3) des études ethnographiques centrées sur la vie des musiciens, allant au-delà des institutions auxquelles ils appartiennent pour les resituer dans la société (Cottrell 2004).

Ayant déjà présenté les lignes épistémologiques qui ont orienté la recherche anthropologique sur la musique (ce qui correspond au premier axe dans le paragraphe ci-dessus), je me limiterai ici à explorer de manière plus approfondie les deux autres axes que Cottrell a identifiés et qui renvoient plutôt à des démarches ethnographiques.

Comme le constate l'auteur, la vaste majorité des études anthropologiques de la musique savante occidentale (elles ne sont pas nombreuses) s'inscrivent dans le deuxième axe. Autrement dit, la recherche tend à être orientée vers les institutions musicales, au détriment d'une étude centrée sur la vie des musiciens dans la société. C'est le cas, entre autres, des recherches entreprises par Henry Kingsbury (1988) dans un conservatoire, par Bruno Nettl (1995; 2004) dans une école de musique et par Georgina Born (1995) dans un centre de recherche (ou plutôt un laboratoire) dédié à la musique contemporaine – l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique ou L'IRCAM.

Je vois trois explications possibles à cette tendance vers l'ethnographie des institutions musicales au lieu d'opter pour une étude plus globale de la musique en société. D'abord, le statut du musicien dans la société et la réflexion autour de la subjectivité de l'artiste occidental ont longtemps été les sujets de préférence des musicologues et des philosophes de la musique. De plus, placer le musicien au centre d'une ethnographie risque de reproduire le modèle individualiste à la base de toute une mythologie autour de l'artiste occidental. Enfin, compte tenu du rôle central que jouent les institutions dans la transmission de la tradition musicale occidentale et de l'encadrement ethnographique que rend possible ce type d'étude, de par la limitation de l'enquête à un espace et à un temps bien définis, il est peu surprenant que les anthropologues aient privilégié, d'une part, une approche théorique critique (pour relativiser les canons de la musique occidentale), et de l'autre, une approche ethnographique circonscrite à un lieu spécifique comme les institutions (c'est un peu l'équivalent des îles pour les anthropologues de l'aube du XXe siècle). Par conséquent, peu d'anthropologues sont allés au-delà de l'espace circonscrit de l'institution pour situer les musiciens occidentaux dans la réalité quotidienne de la vie en société.

En dépit des possibles justifications que j'ai proposées plus haut, la présence de cette brèche dans l'orientation des ethnographies de la musique occidentale est néanmoins surprenante puisque l'anthropologie de la musique a justement centré sa réflexion sur l'identité et la vie des musiciens dans le cas des traditions musicales non-occidentales. Comme le souligne Cottrell, lorsqu'il est question de ces traditions, « the perspective offered is one of musicians more fluidly integrated into and contextualized within the larger social whole, not necessarily perceived as belonging to institutions or ensembles, but perhaps identified through shared practices and concepts » (Cottrell 2004:7).

S'agit-il d'une autre manifestation des biais implicites qui hantent les études ethnographiques de l'Occident et de ses productions culturelles? Je crois qu'il est utile de s'attarder un peu sur ces trois ethnographies afin de mieux comprendre les implications d'une recherche ethnographique centrée sur les institutions musicales occidentales.

1.2 La musique derrière le mur

Soulignons d'abord le fait que si les trois chercheurs cités plus haut ont travaillé dans des lieux similaires, leurs approches sont très différentes. Kingsbury s'est interrogé sur les concepts de « musique » et de « talent » dans la tradition musicale occidentale. Il s'est inspiré de l'anthropologie interprétative de Clifford Geertz pour dégager le cadre de significations sous-jacent à ces notions. Si les concepts de « musique » et de « talent » semblent, à la surface, extrêmement abstraits et polysémiques, les multiples usages qu'en font les musiciens renvoient tout de même à une pensée musicale fondamentale partagée par les différents protagonistes au sein du conservatoire (Kingsbury 1988).

Nettl a opté pour une approche beaucoup plus structuraliste. Il fait une analyse paradigmatique des mythes entourant les grandes figures de la tradition musicale occidentale, de ses conventions, des relations souvent conflictuelles et concurrentielles entre les divers acteurs, jusqu'à l'organisation hiérarchisée des répertoires musicaux, afin d'en faire ressortir les catégories de pensée centrales qui sont reproduites à tous les niveaux structurels de cette tradition (au niveau de l'organisation sociale, de l'organisation du répertoire, de l'organisation des activités musicales, etc.). La démarche de l'auteur est certainement utile dans la mesure où elle permet de révéler les dynamiques structurelles du centre et de la périphérie qui traversent la tradition musicale occidentale, comme le démontre ici Nettl :

Dans les Écoles, le répertoire, l'interprétation, la pratique et les répétitions ainsi que l'histoire de la musique sont très largement traités par rapport aux compositeurs, ceux-ci étant présentés dans une hiérarchie rappelant les anciens panthéons européens Ce qui en ressort est une société dans laquelle tous les gens sont égaux en théorie mais où, en fait, chacun se livre à une lutte permanente entre les classes et les différents types de groupes sociaux L'École est une hiérarchie de répertoires et de personnes ... reliées entre elles en un ensemble de cercles concentriques La formation d'interprètes de musique classique [est] au centre Les musiques, « nouvelle » et « ancienne » ... complètent le répertoire classique Le cercle suivant engloberait des fanfares Plus loin se trouveraient le jazz, puis la musique non-occidentale ... ou encore les musiques « folkloriques » d'Europe de l'Est. Sur le cercle le plus éloigné du centre seraient placés différents types de musique populaire (Nettl 2004:341-346).

Nettl pousse le modèle structuraliste un cran plus loin en établissant des liens entre les catégories issues du monde de la musique – dénommé dans l'ethnographie *The Music*

Building (une référence à l'école de musique où il a mené son enquête) – et les catégories sociales et culturelles qui, selon lui, caractérisent la société occidentale, surnommée *The Heartland* et dont l'archétype, dans l'ouvrage de Nettl, est le centre-ouest états-unien (Nettl 1995).

Georgina Born a privilégié, pour sa part, une perspective critique inspirée en grande partie de la nouvelle musicologie et des *cultural studies*. En centrant ses recherches sur l'une des institutions les plus célèbres et influentes de la musique contemporaine, elle a examiné le processus d'institutionnalisation de l'idéologie avant-gardiste en France et le paradoxe de la subvention politique, économique et culturelle par l'État d'un institut comme l'IRCAM dont la raison d'être est de promouvoir une idéologie d'autonomie et de subversion des structures sociales. Elle a aussi tenté de dégager les contradictions entre la conception avant-gardiste de l'artiste en tant que sujet autonome et la mission de l'Institut qui consiste à marier la technologie à la création musicale – un mariage qui remet en question l'autorité de l'artiste, de par la place de plus en plus importante qui est accordée à la technologie et aux techniciens comme intermédiaires dans le processus créatif (Born 1995).

Néanmoins, malgré cette apparente diversité dans les approches, les institutions musicales en tant que lieux et sujets ethnographiques tendent à imposer un certain cadre à l'analyse des anthropologues. L'analyse ethnographique est de fait focalisée, et sa portée sociale et culturelle réduite à des espaces limités. L'institution musicale devient la référence ethnographique centrale, autrement dit, une société ou une culture ou un écosystème qui se suffit à lui-même, encapsulant les activités, processus, relations et enjeux musicaux dans l'institution et isolant celle-ci de tout ce qui l'entoure, incluant la société. La société extérieure est assimilée à l'institution musicale, souvent même essentialisée et réduite à autant d'éléments contextuels afin de mieux situer la musique. Or dès lors qu'ils sont réduits à des éléments contextuels, dont la valeur ethnographique et analytique est déterminée uniquement en fonction de leur pertinence à la musique, ces références au monde extérieur échappent à la critique et à une interrogation plus large de la société, de la culture et de l'histoire qui ont donné jour à cette tradition musicale et à ses institutions.

Par exemple, bien que Born établit des liens fort intéressants entre les politiques culturelles françaises, le statut mythique du compositeur Pierre Boulez, son influence dans le monde des arts en France et la canonisation de l'IRCAM, c'est moins dans le but de donner une vue d'ensemble de la vie musicale en France, du rôle des musiciens dans cette société ou de la pensée musicale occidentale que pour situer le contexte dans lequel l'IRCAM a été créé. Après avoir situé l'historique de l'IRCAM, l'attention de l'auteure est centrée presque exclusivement sur l'organisation sociale, politique, économique et culturelle à l'intérieur même de l'IRCAM. Lorsque des références au monde extérieur sont faites, elles se rapportent moins à la vie en société et à la musique dans la société qu'aux enjeux propres au monde de la musique, comme par exemple les tensions et la rivalité transatlantiques entre les diverses écoles esthétiques et stylistiques, et leur représentants aux États-Unis et en France. Certes, ces écoles stylistiques sont resituées par rapport aux conditions sociales, politiques, culturelles et économiques de la modernité et de la postmodernité qui ont ébranlé les sociétés occidentales, mais seulement comme autant d'éléments de contextualisation historique, ou pour mieux déconstruire l'idéologie autonomiste rattachée à la musique occidentale. Comme l'indique l'anthropologue Timothy Taylor dans un récent ouvrage sur la musique occidentale : « History is not perceived as a dynamic force that shapes peoples' lives, shapes the way things were, and are. History instead is usually construed as a collection of facts that may or may not be relevant in studying a piece of music » (Taylor 2007:4).

Taylor parlait de la littérature musicologique, mais je crois légitime de dire que Born n'échappe pas tout à fait à cette conception limitée de l'histoire dans son analyse de l'IRCAM. Paradoxalement, la société est évoquée pour nous révéler la vie secrète de la musique et des musiciens, mais la musique semble n'avoir rien à dire sur la société. Pourtant, dans le cas des ethnographies des traditions musicales non-occidentales, les anthropologues n'hésitent pas à déduire des généralités sur la société dont fait partie la musique et ses acteurs.

Par ailleurs, si dans le cas de Born la déconstruction des idéologies esthétiques et des structures internes de la musique contemporaine n'est pas suivie par une réflexion plus

large sur l'Occident comme objet d'étude ethnographique, dans le cas de Kingsbury, cet Occident est tout simplement absent.

Son enquête menée au sein d'un conservatoire de musique avait pour objectif de dégager les multiples significations du mot « musique », tel qu'il est utilisé par différents acteurs, dans différents contextes, par exemple, durant une répétition ou après un concert ou dans les conversations entre musiciens commentant les performances ou les talents de leurs collègues. Il a pu constater que ce concept, loin d'avoir un sens précis, renvoie à tout un système de significations qui est reproduit, transmis et légitimé par les divers acteurs travaillant et interagissant au sein du conservatoire.

Sa position est intéressante dans la mesure où il s'oppose simultanément à la notion d'une musique absolue, dépourvue de sens, et à la conception anthropologique classique de la musique qui tend à la réduire à une simple réflexion ou reproduction de structures ou de processus sociaux. Autrement dit, le conservatoire de musique n'est pas nécessairement un microcosme de la société occidentale, mais constitue en lui-même une « société » régie par un système culturel qui s'incarne sous de multiples visages à travers l'usage polysémique du concept de « musique ». Les glissements de sens qu'il a pu relever ne font que révéler les multiples facettes de ce système culturel (Kingsbury 1988).

Dans un certain sens, Kingsbury cherchait une voie de sortie tant de l'autonomisme romantique qui transforme la musique en une idée abstraite et transcendante, que du totémisme anthropologique et sociologique qui refuse de reconnaître la complexité des mondes des arts et des structures et systèmes de sens qui les régissent. Selon Kingsbury, si la musique n'est pas autonome, elle renvoie néanmoins à tout un univers existant au sein même de la société, et qui mérite d'être reconnu selon ses propres termes, conventions et valeurs comme système culturel.

La position de Kingsbury est discutable à plusieurs égards. Si la musique occidentale constitue un système culturel, ce système n'existe pas dans le vide. Le conservatoire, en tant que communauté, est malgré tout situé dans un pays bien concret qui s'inscrit dans une histoire et fait partie d'un monde de significations plus large qui est celui des

sociétés occidentales. Les musiciens ne vivent pas seulement au conservatoire, mais dans une société plus large et très complexe. Bien que Kingsbury évoque le monde extérieur occasionnellement, en rappelant notamment que l'usage que les musiciens font du concept de musique est compris et reproduit en dehors des murs du conservatoire, ce sont précisément ces liens entre la société et le conservatoire que Kingsbury a évité de relever.

Finalement, dans les cas où des liens sont établis entre les deux « mondes », i.e. la musique et la société, c'est souvent de manière tautologique et forcément essentialiste. C'est ainsi que Nettl n'hésite pas à superposer la société du *Music Building* et la société du *Heartland*. L'attachement au système quadri-vocal du chant choral, soutient-il, n'est rien d'autre que la réflexion de la famille nucléaire américaine, et le panthéon des compositeurs renvoie à la famille élargie (ancêtres, grands-parents, oncles, parrains, etc.) (Nettl 1995). Les musiciens et amateurs de musique assistent aux concerts comme les membres d'un culte participent à un rituel. Enfin, les membres d'un orchestre ne font que reproduire le modèle des ouvriers dans une usine, tandis que les membres de l'école de musique interagissent comme le font les employés dans une corporation industrielle. Et Nettl ne s'arrête pas là. Il soumet le répertoire musical aux mêmes catégories de correspondances. Ainsi, la canonisation de certaines œuvres au détriment d'autres, et leur organisation sur le plan de la performance et de la transmission correspondent aux mêmes hiérarchies sociales autour desquelles est organisée la société du *Heartland* (Nettl 1995; 2004).

Ce modèle structuraliste et les correspondances que Nettl en relève est néanmoins – admettons-le – séducteur. On peut même détecter dans la tonalité de son ethnographie un certain sarcasme ou de l'humour noir qui peut être interprété comme une critique profonde, même une parodie de l'Occident. Cela étant dit, les catégories qu'il utilise (ou qu'il parodie) pour représenter la société occidentale ne sont pas du tout justifiées ou complexifiées. Elles sont le fruit d'une intuition, ou plutôt de son imaginaire occidental. Il s'agit de *sa musique* après tout. « Don't forget: it's my music », insiste-t-il dans l'introduction de son livre (Nettl 1995:8). Or, ces catégories ne permettent pas d'entreprendre une véritable anthropologie critique de l'Occident au-delà de la

satisfaction temporaire d'un sourire narquois. Dans les trois études, l'occidentalité de la musique occidentale s'efface devant la complexité du monde musical.

Ainsi dans le cas de Kingsbury, au lieu de situer la tradition musicale occidentale dans un monde de significations plus large et dans la vie des groupes et des individus, elle devient elle-même un monde de significations. Au lieu de situer le modernisme et le postmodernisme comme des discours esthétiques qui indiquent un ordre de discours « occidental » ou un système culturel plus large, ces discours esthétiques deviennent, dans l'ethnographie de Born, des « systèmes culturels » en soi. Au lieu d'intégrer la musique à la société, c'est la société qui est intégrée ou assimilée au monde de la musique dans l'analyse que propose Nettl. Dans le jeu de miroirs structuraliste qu'il offre au lecteur, la société est réduite à une simple réflexion de la réalité musicale. Bref, dans ces ethnographies, l'entrée de l'anthropologue dans l'institution musicale rappelle étrangement la visite du Musée du Quai Branly. L'éléphant blanc, l'Occident, qui prend toute la place est remarquablement invisible ou inaudible face à la musique.

Que révèle la tradition musicale occidentale sur les sociétés occidentales, leurs structures, leurs valeurs? Nous n'avons droit qu'à des indications en passage dont la fonction est de mettre en scène la musique. Loin d'avoir anthropologisé la musique occidentale, c'est plutôt l'anthropologie qui a été musicologisée. Loin d'avoir été déconstruit, le discours autonomiste sur la musique occidentale a tout simplement été transposé à un registre plus large qui engendre toutes les activités et les acteurs au sein de la tradition musicale. Les sons ne sont pas autonomes, mais le monde de la musique semble l'être. S'il est vrai que les anthropologues tendent à construire leurs objets d'étude et d'en faire le produit de leur propre imagination anthropologique, dans ce cas-ci, c'est l'anthropologue qui me semble être devenu le prisonnier de son objet – un objet multidimensionnel, doté d'un langage et d'un code de vie qui lui est propre et dont la complexité séduit l'anthropologue jusqu'à le noyer.

Ma critique est sévère. Peut-être est-elle aussi injuste. Ces ethnographies n'avaient pas pour objectif de nous révéler l'Occident. Leur objet central, c'est la musique et sur ce plan, la contribution de chacune est indéniable. Or, pourquoi utiliser les outils ethnographiques de l'anthropologie sur la musique occidentale s'il ne serviront pas à

mieux comprendre les sociétés occidentales? Et comment aspirer à une anthropologie auto-critique si les catégories sociales utilisées pour mieux comprendre l'objet musical ne sont pas remises en question?

Oui le modernisme est enfant de l'ère industrielle et coloniale, mais pourquoi les sociétés occidentales se sont-elles exprimées face à ces conditions à travers un certain nombre de formes esthétiques et non pas à travers d'autres? Oui, l'orchestre n'est peut-être que le jumeau de l'usine, mais pourquoi tient-on tant à cette organisation de la main d'œuvre jusqu'à la reproduire dans les arts? Oui, le conservatoire est un lieu où s'opère un système culturel complexe, mais pourquoi y a-t-il encore des conservatoires aujourd'hui dans des sociétés qui valorisent le changement perpétuel? On ne le sait pas. Ces questions sont surtout pertinentes lorsqu'on constate que ces mêmes phénomènes n'ont pas eu les mêmes effets ailleurs dans le monde. En ressort l'importance de sortir des lieux insulaires des institutions de la tradition musicale occidentale.

2 De l'institution à la communauté musicale

Les anthropologues de la musique ont tenté de se libérer des limites que l'ethnographie des institutions musicales leur imposent en mettant les musiciens au centre de leur enquête. Cette stratégie qui correspond au troisième axe d'investigation identifié par Cottrell (2004) permet de ré-ancrer la tradition et ceux qui lui sont associés *dans la société*, puisque, contrairement aux « édifices », les êtres humains, dans ce cas-ci les musiciens, se déplacent constamment entre les différentes sphères de la vie sociale et musicale.

2.1 Le musicien comme médiateur ou de l'ambiguïté d'être musicien

Cette démarche qui met l'accent sur les musiciens est celle que Cottrell choisit de suivre dans sa propre contribution ethnographique. J'y reviendrai plus loin. Notons pour le moment qu'en optant pour une enquête sur les musiciens professionnels à Londres, l'auteur renoue avec les premières recherches sociologiques et ethnographiques qui ont

été entreprises sur la tradition musicale occidentale, comme par exemple l'étude de Robert R. Faulkner sur les musiciens d'Hollywood (1971).

Dans ce cheminement, Cottrell se joint également à l'ethnomusicologue Kay Kaufman Shelemay qui a mené un projet de recherche en équipe sur la musique ancienne à Boston, et plus particulièrement, sur les interprètes et ensembles spécialisés dans ce répertoire (Shelemay 2001). Comme le constate Shelemay, cette enquête a suscité plusieurs questions sur le rôle du chercheur dans la construction de son objet et sur la pertinence et la nécessité d'entreprendre des études dans les bastions de la musique occidentale selon une perspective émiqne et auto-critique :

If the ethnographer is inevitably implicated in 'making' his or her subject, the study of the early music movement provides an unparalleled opportunity to critique not just the workings of a remarkable musical subculture, but much of the course of the scholarly enterprise so heavily implicated in its making (Shelemay 2001:8).

Ses recherches l'ont incitée à questionner la validité des frontières musicales imaginaires qui séparent la *world music* des musiques occidentales dites « savantes » ou « classiques ». Selon elle, la position relativement marginale des ensembles de musique ancienne permet de déplacer les frontières de la tradition musicale occidentale et de critiquer ses dogmes. C'est en tant qu'interprètes d'un répertoire considéré presque « exotique » qu'ils peuvent intégrer des « musiques du monde » qui sont également périphériques au canon occidental classique. Ce métissage renforce également le caractère « distinct » des ensembles de musique ancienne en tant que mouvement :

One finds a concept of early music performance as collapsing time and space, transcending arbitrary boundaries, and providing a new context in which old musical relationships can be re-evaluated While I have stressed the overt connections with and manifestations of world music in early music cercles, ... [the] tendency of early music performance to depart from expected norms of performance practice ... serve not just to « exoticize » Western music, but also to unsettle a classical music establishment heavily invested in 'authentic performance' (Shelemay 2001:18 et 21).

Les premières ethnographies citées plus haut, ainsi que les récentes contributions, comme celle de Kaufman et de Cottrell, reflètent à leur tour un retour à l'approche que privilégient la majorité des anthropologues travaillant sur les traditions musicales non-occidentales.

Dans bon nombre de ces ethnographies musicales, le statut particulier des musiciens dans la société est constamment souligné. Ainsi, dans son ouvrage phare, *The Anthropology of Music* (1964), Merriam évoque le statut ambigu qui tend à être accordé aux musiciens, le qualifiant comme une errance entre marginalité et pouvoir.

C'est le cas des musiciens indiens qui, à travers leur identité de musiciens, réussissent, selon l'ethnomusicologue Regula Qureshi, à neutraliser temporairement les inégalités qui traversent la société indienne :

The endogamous, hereditary bearers of Hindustani art music have occupied one of the lowest social and economic positions in that highly stratified society, and many outstanding artists lived in deprivation In performance, however – traditionally house or salon concerts – they reigned supreme, holding court, as it were, among their elite patrons, who responded to their music in an ongoing dialogue (Qureshi 2000:16).

Dans d'autres sociétés, comme les sociétés arabo-musulmanes, c'est plutôt la conviction profonde dans la puissance de la musique, autrement dit, dans sa capacité à émouvoir l'âme et provoquer des émotions très fortes chez l'auditeur qui est à la source du statut ambigu des musiciens (Shiloah 1995; Racy 2003). Pour renforcer ce point, l'ethnomusicologue Philip Bohlman oppose la conception occidentale de la musique en tant que son « produit » à la conception arabo-musulmane qui la traite comme un son « vécu » (Bohlman 2001), d'où l'insistance sur l'éthique, la moralité et l'art du savoir-vivre (*adab*) comme critère de légitimation sociale des musiciens et comme critère de reconnaissance de leur contribution, et à la société, et à la tradition musicale arabo-musulmane (Sawa 1989; Racy 2003).

Les musiciens qui s'inscrivent dans la tradition musicale occidentale ne font pas exception. Les musiciens occidentaux des XVII^e et XVIII^e siècles étaient soumis au pouvoir royal ou religieux tout en ayant le privilège de côtoyer la noblesse et d'avoir l'oreille (figurativement et littéralement) de ceux qui détenaient le pouvoir politique (Elias 1985; 1993). Trois siècles plus tard, les compositeurs avant-gardistes du début du XX^e siècle se sont réappropriés leur statut marginal dans la société en se présentant comme les représentants prématurés de la société d'avenir (Adorno 1962; Williams et Pinkney 1989). Aujourd'hui, souligne le sociologue Pierre-Michel Menger, les musiciens, comme d'autres artistes dans les sociétés occidentales, peinent à résoudre les

tensions et paradoxes entre la professionnalisation de leur vocation et le statut mythique de marginalisés et de transgresseurs que la société leur réclame afin de les reconnaître en tant que musiciens professionnels :

Ils se forment, passent des concours d'entrée dans des écoles, s'organisent pour obtenir l'extension de toute la gamme des droits sociaux des salariés ... , même si c'est par la marginalité critique et la transgression qu'il leur arrive souvent de se situer professionnellement, socialement, politiquement, idéologiquement (Menger et Richard 2005:84).

On ne peut comprendre le paradoxe que vivent les musiciens contemporains et l'ambivalence qu'ils suscitent dans les sociétés occidentales sans revenir à la philosophie romantique de l'art, qui, selon Menger, demeure en grande partie le cadre de référence dominant dans l'imaginaire du public occidental. « Pour créer », affirme le sociologue, « il faut à la fois s'approprier une histoire, tout un monde de solutions déjà expérimentées par rapport auxquelles on peut définir sa propre initiative créatrice, mais aussi se délester du poids du passé, ne pas se laisser envahir par les références, s'égaliser orgueilleusement au Créateur divin que, le premier, a fait surgir quelque chose. Là réside le casse-tête de la philosophie romantique de l'art » (Menger et Richard 2005:86).

Dans tous les exemples que j'ai présentés plus haut, les musiciens se trouvent souvent – quoique pour différentes raisons – au cœur de pratiques et de rituels mettant sous tension tradition et innovation, individualité et société, politique et esthétique, centralité et marginalité, pouvoir et soumission – autant d'enjeux qui les situent dans une « classe » à part dans la société. Bref, la position ambiguë des musiciens fait forcément d'eux des interlocuteurs de choix pour les anthropologues car ils agissent comme intermédiaires entre la société et le monde de la musique. Cette observation me ramène aux individus qui sont au cœur de mes recherches doctorales.

Comme je l'ai expliqué brièvement dans l'introduction à cette thèse, ce sont les jeunes compositeurs, particulièrement ceux qui sont issus de pays périphériques à la tradition musicale occidentale, qui sont au cœur de ma réflexion sur la musique et sur les enjeux de l'appartenance qui la sous-tendent dans un contexte postcolonial. À l'instar des anthropologues cités plus haut, ce biais déclaré envers ces jeunes compositeurs provient

justement de leur statut ambigu. Au-delà du désir de ne pas vouloir me limiter à la critique de la musique occidentale ou à l'étude de ses institutions, je m'intéresse à leur rôle en tant que médiateurs entre plusieurs mondes. Ce sont leurs points de vue sur tous les enjeux de l'errance, de l'appartenance et de la reconnaissance et leurs stratégies d'abord en tant que compositeurs de musique contemporaine et ensuite en tant qu'individus qui s'inscrivent dans une généalogie transnationale que je mets de l'avant dans cette thèse.

Certains musicologues et sociologues de la musique ont examiné ces enjeux de la perspective de compositeurs non-européens qui sont reconnus dans le monde de la musique contemporaine et qui jouissent d'une discographie et d'une biographie imposantes (Aharonián 2000; Everett et Lau 2004). Par contre, les jeunes compositeurs ou même les jeunes interprètes, à l'exception remarquée des prodiges, ont été rarement, voire jamais, au centre de ces études. Ce manque d'intérêt pourrait être attribué à leur liminalité. Étant situés quelque part entre l'apprentissage et le professionnalisme, et ayant encore à définir leurs identités musicales individuelles, et surtout à la faire « reconnaître » par les grandes figures de la musique contemporaine, ces jeunes compositeurs sont certainement difficiles à situer. Par conséquent, ils tendent à ne pas être considérés par les spécialistes de la musique comme des interlocuteurs pertinents dans leur quête pour comprendre la musique contemporaine. Or, c'est justement cette liminalité et la manière dont ces compositeurs tentent de la dépasser qui m'a intriguée.

Il reste à savoir quelles sont les implications de cette liminalité sur les musiciens en général, sur les jeunes compositeurs en particulier, et pour l'analyse anthropologique.

2.2 Affiliations et appartenances enchevêtrées

Le déplacement du regard anthropologique du lieu où se fait la musique (l'institution) à ceux qui la font provoque un déplacement équivalent au niveau des problématiques et des outils d'analyse. En ce qui concerne la musique occidentale, les anthropologues qui s'inscrivent dans cette veine tendent donc à se pencher sur le statut social « liminal » des musiciens au lieu de se limiter à l'activité musicale qui se déroule entre les murs des institutions et à mettre l'accent sur les réseaux que les musiciens créent après avoir

quitté le confort relatif de la formation académique pour survivre en tant que musiciens. Qui dit réseaux, dit aussi affiliations, liens identitaires, et relations communautaires sur les plans personnel et professionnel.

C'est ainsi que les anthropologues de la musique occidentale ont noté la tendance des musiciens de se construire une identité propre à eux-mêmes en tant que « musiciens » face à leur statut social ambigu qui se traduit souvent par la marginalisation. D'ailleurs, on voit le même phénomène dans d'autres traditions musicales mais à des degrés différents et avec des implications différentes.

Il est en fait un lieu commun dans les études portant sur la musique de parler de communautés musicales qui se construisent une identité spécifique autour d'un ensemble de canons, de pratiques, de valeurs et de conventions, ainsi qu'à partir de ou en réponse à la représentation que la société se fait des musiciens (c'est le cas dans la grande majorité des ouvrages cités plus haut).

Par exemple, Cottrell démontre la mesure dans laquelle la notion de « travail » sert de symbole partagé qui permet aux musiciens professionnels de Londres de s'identifier en tant que groupe :

'We are professional musicians and being paid to play music is our job'. Sharing this concept with others both sustains this sense of group identity and differentiates this group not only from non-professional musicians but also from society at large (Cottrell 2004:11).

C'est ainsi que les musiciens londoniens ont développé un réseau complexe de « députation » où ces derniers s'échangent les engagements de performance, pour, par exemple, remplacer un musicien incapable de se présenter à une performance. La députation leur permet, en tant que groupe, d'éviter la perte potentielle d'une source de revenu pour l'avenir et de s'entraider sur le plan financier (Cottrell 2004). Le sociologue Howard Becker met l'accent dans sa propre étude des mondes des arts sur le fait que toute forme de production artistique, même celle qui en apparence est individuelle, résulte de l'interaction d'un grand réseau d'acteurs et que ce travail collectif est à la base du sens communautaire des artistes (Becker 1982). Par ailleurs, Nettl n'hésite pas à utiliser le terme de « société de musiciens » afin d'illustrer les

structures internes, mythes et rapports de force qui caractérisent les relations entre les musiciens dans la tradition musicale occidentale (Nettl 1995; 2004).

C'est dans cette perspective aussi que les théories des « sous-cultures » (*subcultures*), avancées par les chercheurs de l'école de Birmingham en études culturelles (Hall et Jefferson 1976; Hebdige 1979) ont été largement utilisées dans les études sociologiques des mouvements de jeunes qui s'organisent autour de musiques marginalisées (Slobin 1993) dans les sociétés occidentales, mettant ainsi en évidence des réponses (musicales) collectives à des structures sociales dominantes. Plus récemment, des notions telles que « tribalisme », « néo-tribus » (Maffesoli 1988) et « communauté », cette dernière réinterprétée par Anthony Cohen en tant que lieu d'appartenance symbolique qui se situe dans l'imaginaire (Cohen 2000), semblent avoir gagné la faveur de sociologues et d'anthropologues de la musique qui se trouvent confrontés à de nouvelles formes de sociabilité et d'appartenance plus situationnelles et temporelles dans un monde de plus en plus fragmenté (Bennett 1999).

Ainsi, les recherches sur la musique, toutes perspectives confondues, ont démontré qu'un certain communautarisme (sans la connotation négative) tend, en fait, à se développer entre les partisans d'une même tradition musicale, tout en mettant néanmoins sous tension des structures sociales internes inégalitaires, des autorités contestées, des agencités concurrentes et des identités confluentes au sein même de cette communauté (Gerard 1998). C'est particulièrement le cas des traditions musicales savantes qui tendent souvent à transmettre et à renforcer un ensemble de valeurs et de pratiques bien délimitées.

De manière générale, le sentiment d'appartenance qui se développe par le biais de la musique permet la composition de nouvelles identités qui dépassent les frontières tout en étant fondées sur le partage d'un ensemble de valeurs et de pratiques musicales. Il importe de noter à cet égard que le fait de s'identifier ou de s'affilier à une tradition musicale a pour effet paradoxal de confirmer le statut social ambigu et marginal des musiciens tout en lui enlevant une part de son effet aliénant.

Par contre, l'appartenance ne vient pas sans contraintes, ni sans conditions, et ne peut s'exprimer qu'à travers l'érection de frontières et la délimitation de centres et de périphéries – parfois symboliques, d'autres fois réels, souvent les deux – qui donnent à l'identité musicale son ancrage et sa légitimité, au risque, aussi, de pousser dans la marge ceux qui n'entrent pas tout à fait dans le moule.

Dans le cas de la musique contemporaine, par exemple, l'Amérique du nord d'un côté et l'Europe de l'autre, représentent deux pôles centraux de la pratique, de la formation, de l'expérimentation et de la diffusion de la musique, par rapport auxquels les compositeurs du Forum du NEM doivent inévitablement se situer.

Dans un tel contexte, les rapports individuels d'appartenance musicale s'expriment et se développent à travers un réseau d'affiliations autour de ces zones de convergence ou dans leur marge. Ici, l'affiliation musicale renvoie aux filières stylistiques et idéologiques qui ont marqué l'itinéraire des compositeurs et qui contribuent à construire une identité musicale partagée avec certains et en détachement des autres, selon les réseaux. L'institution académique, par exemple, représente une forme d'affiliation, sans doute la plus puissante, en ce qui concerne la musique contemporaine. De plus, au sein de l'institution, les maîtres et professeurs des jeunes compositeurs les inscrivent sur le plan stylistique dans une généalogie spécifique à laquelle ils sont sans doute associés pour le restant de leur carrière musicale. Par ailleurs, l'affiliation nationale, bien qu'elle ne soit plus la forme dominante d'appartenance, joue encore un rôle important dans la constitution d'un réseau musical en dehors de l'État-nation d'origine. Par exemple, l'un des compositeurs participant au Forum en 2006 est allé poursuivre sa formation musicale aux Pays-Bas en partie pour y rejoindre un autre compatriote qu'il admirait.

Ces affiliations et la manière dont elles sont tissées et imbriquées deviennent un enjeu extrêmement important dans la construction de l'identité musicale du compositeur et dans sa positionnalité en tant que membre reconnu de la communauté musicale contemporaine.

Pour revenir à la notion de liminalité, les jeunes compositeurs se trouvent confrontés à une double liminalité, étant d'abord des musiciens dans la société, et étant ensuite trop

jeunes pour avoir développé un réseau solide d'affiliations au sein de la communauté musicale. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, les compositeurs ont développé une variété de stratégies pour dépasser ces deux niveaux de liminalité. Cela étant dit, le fait d'être musicien et d'être en plus un apprenti n'est pas le seul défi à relever lorsqu'on est jeune compositeur de musique contemporaine aujourd'hui. Il y a un autre défi – à mon avis beaucoup plus difficile à surmonter – qui mérite d'être examiné, mais qui a été négligé par les anthropologues de la musique occidentale. Il s'agit du défi postcolonial que j'explorerai plus en profondeur dans le chapitre suivant.

CHAPITRE III

Invisible étranger

J'ai tenté, dans les pages précédentes, de présenter dans une perspective critique les thématiques et démarches ethnographiques principales qui caractérisent les études anthropologiques de la musique occidentale. Il est possible de tracer ainsi une ligne de réflexion qui mène de l'institution musicale en tant que lieu et espace circonscrit et plus ou moins isolé de la société à la communauté musicale en tant que réseau composé d'une toile complexe d'affiliations et d'appartenances musicales enchevêtrées où les musiciens agissent comme médiateurs entre le monde de la musique et la société en général. Il n'en reste pas moins que les deux approches partagent une même omission qui me semble tout à fait éloquente.

1 Vivre dans l'ombre de l'Occident

Dans les deux cas, le caractère occidental des institutions et de l'identité des musiciens semble avoir été pris pour une évidence. Si dans le premier cas, cette évidence mène à l'absence d'une analyse critique de l'Occident en tant que cadre de référence central de la tradition musicale occidentale, dans le deuxième cas, c'est l'altérité qui semble avoir été complètement évacuée.

Si l'on se fie aux deux types d'ethnographies, on dirait que tous les acteurs impliqués dans la tradition musicale occidentale sont blancs, nord-américains et / ou européens. Comment est-ce possible de faire une recherche auprès des musiciens dans l'une des villes les plus multiculturelles du monde, Londres en l'occurrence, sans s'interroger sur l'enjeu ethnique? Comment est-ce possible de parler de l'IRCAM, un centre de recherche qui attire des musiciens, techniciens et compositeurs de tous les coins du monde sans parler d'identité? Au cœur même du *Heartland USA*, il me semble impossible de ne pas être confronté à la question de l'altérité ou de l'enjeu racial au sein des institutions musicales et dans la société en général. Les anthropologues ont-ils pris pour acquis la prétention que les étrangers ne s'intéressent pas à *leur musique*, ou cette

posture reflète-elle tout simplement une réalité? Dans quelle mesure la mondialisation de la tradition musicale occidentale et les identités transnationales de ses partisans ont-elles ébranlé les structures profondes de cette tradition ou remis en question son occidentalité? Pour revenir spécifiquement à la musique contemporaine, est-elle, à l'image des sociétés contemporaines, éclatée, pluraliste, hybride, décentrée ou est-elle tout simplement l'incarnation actuelle d'une tradition qui a très peu changé?

1.1 La métamorphose n'a pas eu lieu

J'ai déjà indiqué dans l'introduction à cette thèse (cf. section 1.2) la mesure dans laquelle les discours sur la pluralité ont donné lieu à une sorte de fétichisation de l'hybridité. Or cette réflexion sur l'hybridité semble être limitée au niveau purement esthétique et stylistique. Face à la multiplicité des langages musicaux et à leur accessibilité aux compositeurs, face aux possibilités immesurables qu'offrent les nouvelles technologies et face à la transnationalisation de la musique, il est en effet tentant de conclure que les canons de la tradition musicale occidentale sur lesquels est fondée la musique contemporaine aient perdu leur pouvoir. Ce type de conclusion émerge lorsqu'on se limite à analyser des phénomènes profonds à partir d'observations purement stylistiques ou esthétiques.

Pourtant, il y a, me semble-t-il, une nuance importante à faire ici. Si les concepts-clé de la musique contemporaine et de la tradition musicale occidentale, comme la notion de musique absolue, ont été bel et bien déconstruits, en théorie, par les penseurs de la musique, cela ne signifie point qu'ils l'ont été dans la pratique. La pluralité apparente des styles et des langages n'indique pas nécessairement un changement fondamental dans les processus de production musicale. Je soutiens, au contraire, que la musique contemporaine n'a pas subi une véritable remise en question profonde de bon nombre de ses piliers hérités de la tradition musicale occidentale, ni au niveau de la pratique, de la production, de la transmission et de la réception, ni au niveau de ses cadres de référence identitaires.

D'abord, sur le plan identitaire, il n'y a aucune ambiguïté quant à l'occidentalité de la musique contemporaine occidentale. Cela se voit dans le peu de place qui a été accordé

dans les ouvrages musicologiques et anthropologiques aux milliers de musiciens – et il s’agit là d’une estimation conservatrice – qui ne viennent pas des métropoles européennes ou nord-américaines.

Ensuite, la pratique musicale a, elle aussi, très peu changé. Par exemple, en dépit de l’entrée des musiques électroniques et électroacoustiques, c’est toujours dans la salle de concert, conçue plus pour un orchestre que pour des ordinateurs, que la grande majorité de ces musiques sont présentées au public, bien qu’en réalité, ces musiques sont sans doute plus compatibles avec les salles de cinéma où elles accompagnent souvent les films.

De plus, en dépit de ce qui a été dit sur la mort de l’auteur, la perte de son autorité et la remise en question de la notion de « talent » ou de « génie » de l’artiste occidental, chaque individu qui aspire à une carrière musicale doit d’abord passer par une audition dans les écoles de musique afin de repérer son talent ou son potentiel; de même, la fascination pour les prodiges n’a rien perdu de son intensité. À l’intérieur du carcan de l’institution universitaire ou du centre de recherche musicale, la transmission se fait toujours de maître à disciple durant les cours d’instrument ou les ateliers de composition. Entre-temps, les conservatoires jouissent encore aujourd’hui d’un capital social qui dépasse de loin leur réelle présence dans l’espace public.

D’ailleurs, d’innombrables conservatoires de musique sont établis un peu partout dans le monde pour transmettre et diffuser la tradition musicale occidentale et un grand nombre de jeunes interprètes et compositeurs quittent leurs pays pour acquérir leur formation musicale dans les métropoles culturelles de l’Occident. C’est là une preuve qu’à l’ère de la mondialisation, du postcolonialisme et de l’hybridité des identités, la musique occidentale n’a jamais été aussi présente et ses centres névralgiques n’ont jamais été aussi influents.

Certes, la présence de ces musiciens relève de paradoxes difficiles à réconcilier au sein de la musique contemporaine qu’il faudrait creuser davantage (cf. chapitres VI et IX). Cela étant dit, suite à mes premières enquêtes ethnographiques, la musique contemporaine m’est d’emblée apparue comme transnationale ou internationale plutôt

que trans- ou interculturelle, tant sur le plan strictement musical ou esthétique que sur le plan politique et culturel. Autrement dit, l'expansion internationale de la musique contemporaine au-delà des frontières européennes s'est faite sans trop ébranler ses structures et ses canons.

Les musiciens viennent, il est vrai, de différents pays, maîtrisent dans certains cas des traditions bi- ou même poly-musicales et ont souvent fait une partie de leur formation musicale en dehors des centres et des institutions occidentaux de la musique, mais tous n'en adhèrent pas moins à la même conception de la musique qui se profile derrière l'apparente pluralité des langages. Comme le souligne Henry Kingsbury et Georgina Born dans leurs ethnographies respectives, cette conception fait partie de tout un système culturel capable de gérer ses propres contradictions et qui continue à être investi de sens par les musiciens en dépit de leurs itinéraires divergents (Kingsbury 1988; Born 1995).

Autrement dit, les structures profondes de la tradition musicale occidentale, telles que canonisées à partir du XVII^e siècle, n'ont guère changé, même dans le cas de la musique contemporaine dont les partisans prétendent avoir rompu avec l'héritage classique (cf. chapitre VIII, section 2.3). Même les compositeurs les plus subversifs face à la tradition passent tôt ou tard par les mêmes institutions musicales pour faire jouer leur musique.

La littérature musicologique qui porte sur la question de la mondialisation de la tradition musicale occidentale est très révélatrice à cet égard. Comme je l'ai indiqué dans le chapitre I (cf. section 1.3), ces questions ont été abordées plutôt sous l'angle de la représentation et du rapport à l'altérité dans le répertoire musical, ainsi que du point de vue des musiciens et compositeurs occidentaux qui participaient indirectement à l'entreprise coloniale à travers les tendances et conventions d'exotisme dans leur musique. Or, cette approche laisse de côté les histoires et expériences des musiciens, compositeurs et penseurs de la musique occidentale qui sont issus de pays autres que les pays fondateurs de la tradition occidentale. Pourtant, ce sont probablement ces individus qui ont été le plus confrontés aux enjeux de l'altérité, étant, d'une part, l'incarnation même de la pluralité de par leurs identités musicales et culturelles transnationales au

sein de la tradition musicale occidentale, et étant de l'autre, potentiellement les porteurs de différentes visions de la musique tout en voulant faire partie de la tradition musicale occidentale.

Dans les cas où cette dimension de la mondialisation de la tradition musicale occidentale a été évoquée, elle a pris la forme d'entrevues ou de récits biographiques mettant en vedette les compositeurs et interprètes « non-occidentaux »³⁸ les plus célèbres (i.e. les *success stories* de la maîtrise du langage musical occidental et de l'intégration à la tradition); ou dans les cas les plus approfondis, elle a pris la forme d'une interrogation sur la position des compositeurs « non-occidentaux » ou des compositeurs « du Sud » en tant que critiques ou mimes de la tradition (cf. la section suivante).

Le fait que ces musiciens n'attirent pas l'attention des spécialistes de la musique d'une manière plus soutenue est un indicateur du peu d'impact que leur présence, et par extension leur altérité et postcolonialité, ont eu sur les structures et canons de la tradition musicale. C'est bien sûr aussi un indicateur du refus de légitimer les voix dissonantes (quand il y en a) puisque ce sont seulement ceux qui « s'intègrent » avec succès qui sont retenus dans la littérature.

1.2 Parler au nom de l'Autre

Les anthropologues ont tenté de rectifier cet oubli à travers des ethnographies musicales qui traitent directement d'altérité. C'est le cas de l'ouvrage *Western Music and its Others*, co-dirigé par Born et Hesmondhalgh (2000) que j'ai mentionné brièvement dans le chapitre I (cf. section 1.3). Deux contributions à l'ouvrage me semblent pertinentes à cet égard. La première est celle du musicologue John Corbett qui est intitulée « Experimental Oriental : New Music and Other Others » (Corbett 2000). L'auteur y traite des tentatives des compositeurs asiatiques de répondre à l'orientalisme inhérent à la musique des expérimentalistes américains. Corbett fait une comparaison entre des

³⁸ Il faut prendre ce terme avec un grain de sel, puisque ces compositeurs sont souvent établis depuis plusieurs années en Europe et en Amérique, sont même souvent des citoyens de ces pays. De plus, à quel point peut-on arguer qu'un compositeur latino-américain n'est pas « occidental » ou un violoncelliste japonais ne l'est pas?

compositeurs coréens et des compositeurs d'origine chinoise, dont Toru Takemitsu et Tan Dun – deux compositeurs qui ont gagné beaucoup de notoriété dans le monde occidental. Selon lui, ces derniers tendent à s'engager dans un type de néo-orientalisme qui est tout aussi réducteur que celui du compositeur célèbre John Cage, figure mythique de l'expérimentalisme américain (cf. chapitre VI, section 2) :

What is particularly interesting about many of these composers is that when their work considers “the Oriental,” it tends to do so as it is found in Cage and his lineage (or, alternately, using a European vanguard vocabulary) as much as it does in Asian traditions closer to home (Corbett 2000:178).

Se référant spécifiquement à Tan Dun dont la créativité a été célébrée par Cage lui-même, Corbett ne peut s'empêcher de se questionner sur les dynamiques identitaires qui rendent un certain orientalisme plus acceptable que d'autres dépendamment de l'identité de celui qui le propage :

Positioned by Cage as a champion of “the presence of sound as the voice of nature,” Tan Dun’s work is made to fit snugly into the “wisdom of the East” variety of Orientalist discourse. Thus, it is interesting to consider how his work (as well as the work of other Asian, Asian-American, and Asian-European composers) is used to confirm and uphold contemporary forms of Orientalism, legitimizing the prevalent “East meets West” mentality. A stronger form of Orientalism is perhaps permitted by means of identity politics: the work is placed beyond analysis or critique by being created by a genuine Oriental composer. What otherwise inaccessible truth is Tan Dun’s neo-Orientalist vision offering the Western listener (Corbett 2000:179)?

En revanche, les compositeurs coréens, particulièrement la compositrice Younghi Pagh-Pann, semblent avoir réussi à s'appropriier le langage musical avant-gardiste et expérimentaliste occidental pour le recadrer dans une esthétique asiatique qui leur est propre :

A younger figure, Younghi Pagh-Paan was also born in Seoul; she studied in Germany and now divides her time between Germany and Italy. In her extremely rich, modernist music, Pagh-Paan seems to put Western instrumentation and aspects of post-serialist techniques into direct contact with a distinctly Korean aesthetic, without resorting to pastiche or cultural grafting (Corbett 2000:179).

Face à la complexité des stratégies de ces compositeurs et des enjeux auxquels ils sont confrontés; en dépit, aussi, des pièges dans lesquels certains d'entre eux risquent de tomber, Corbett choisit malgré tout d'être optimiste quant à la possibilité de se libérer des idiomes impérialistes et colonialistes de la musique occidentale :

The deep complexity of neo-Orientalist strategies is revealed: an Asian composer [Tan Dun] in the West uses techniques devised by a Western composer inspired by Asian philosophy – the work is played for an Asian audience which hears it as an artifact of the bizarre West. Orientalism is reflected back-and-forth like a musical *mise-en-abyme*. Fragments of imperialist (exporting Western musical values through conservatory education) and colonialist (importing non-Western musical materials for use in Western art-music settings) ideologies are both found here, but the music of the Asian neo-Orientalists, at its best and most provocative, manages to subtly subvert them both (Corbett 2000:180).

L'analyse de Corbett indique une réalité qui est beaucoup plus présente que ne le laisse croire la littérature qui lui est consacrée. C'est dommage que la part consacrée à ces compositeurs asiatiques dans l'article de Corbett ne représente que deux pages dans un article de 24 pages.

Une autre contribution au collectif édité par Born et Hesmondhalgh qui s'inscrit dans cette veine est celle de Peter Franklin (2000). L'auteur y examine la coexistence tendue entre un groupe de compositeurs émigrés, la critique musicale avant-gardiste, et l'industrie culturelle hollywoodienne à Los Angeles. Il explore cette tension à travers les expériences de quatre compositeurs : Rachmaninov, Stravinsky, Schoenberg et Korngold. L'aspect le plus intéressant de l'article traite de la difficulté qu'ont eu ces compositeurs à réconcilier leur propre héritage musical expressionniste et postromantique qu'ils ont apporté de l'Europe avec le discours avant-gardiste américain qui dénigrerait cet héritage, en partie, parce qu'il tendait à être récupéré par l'industrie du film hollywoodienne. Dans ces quatre cas, la musique et les discours qui la sous-tendent ne peuvent être pensés sans les situer par rapport à l'expérience de migration, d'altérité et d'aliénation de ces quatre compositeurs qui cherchaient l'appartenance et tentaient de s'intégrer à un milieu musical complètement nouveau :

Their ideas and creative practice were elaborately marked by the network of contradictions that ensnared an unlikely and disparate group of composers who, late in their lives, in the 1930s and 1940s, found themselves living in close proximity in Los Angeles. They were émigrés, uprooted from their native environments, who had been brought together by the upheavals of European and Russian politics. All suffered the experience of finding themselves outsiders in a foreign land for which they had varying degrees of respect. All perceived themselves as representatives of a "high" artistic culture in whose techniques and values they had been trained. Their relations with tradition, modernism, and mass entertainment nevertheless prove sufficiently confused to undermine standard accounts of the historical triumph of modern music. In the Los Angeles mirror-hall of otherness, where most were foreign, few "at home," the search for both cultural authority and authentic modes of opposition proves instructively confusing. Dogmatic preconceptions rear up like distorted monsters before shrinking humorously into midgets; heroes wobble, while the mocked grow touching in contemplation of their own strangeness (Franklin 2000:144).

Rachmaninov, aliéné de sa patrie russe et sans doute faisant le deuil de son statut célèbre dans son pays, ne se retrouvait guère dans les nouvelles orientations musicales que les représentants de la scène avant-gardiste de Los Angeles revendiquaient et qu'ils attendaient de lui. Par conséquent, Rachmaninov était hanté par un rejet compulsif de sa propre musique. Stravinski, compositeur du *Sacre du Printemps*, une œuvre on ne peut plus riche sur le plan sémantique, niait toute représentativité dans sa musique, comme s'il craignait la culpabilité par association à la musique imagée et fortement codifiée de l'industrie du film. Par ailleurs, si Korngold a connu beaucoup de succès grâce à ces compositions pour le cinéma, il était néanmoins ambivalent envers ce succès. Il insistait constamment sur le fait que cette musique, loin d'être sérieuse, n'était que son gagne-pain. Or, comme le démontre Franklin, leur musique pourtant contredisait à plusieurs niveaux ces discours en engendrant en elle des éléments d'un langage musical postromantique combinés au langage musical avant-gardiste. Il arrivait même souvent que l'un servait à subvertir ou à relativiser l'autre au sein d'une même composition au cours de leurs carrières respectives (Franklin 2000).

L'article de Franklin met en lumière une dimension de l'histoire de la musique contemporaine qui jusqu'à présent a été négligée : celle du rapport entre le développement de cette musique et l'immigration dans les métropoles occidentales d'un grand nombre de musiciens et de compositeurs depuis le début du XXe siècle (voir Williams et Pinkney 1989). Or, si les expériences de migration de ces quatre compositeurs ont mérité qu'on leur consacre un article en entier, contrairement aux deux pages dédiées aux compositeurs asiatiques, c'est sans doute parce qu'ils étaient européens et donc perçus, malgré leur « aliénation », comme les représentants d'une grande tradition. Ils étaient tout simplement hantés par les démons de leur propre autorité et centralité musicale, et par les mythes qu'on avait construits autour d'eux avant d'arriver aux États-Unis et non pas par leur « étrangeté » ou « *strangeness* » pour emprunter les mots de Franklin.

Bref, quand il s'agit de parler d'altérité, les anthropologues, malgré les meilleures intentions, n'ont guère fait mieux que les musicologues. Certes, dans *Western Music and its Others*, les éditeurs Born et Hesmondhalgh proposent une série d'études

interdisciplinaires portant sur la représentation de l'altérité dans diverses musiques occidentales, notamment la musique contemporaine. Il est vrai aussi que ces études de cas sont ancrées dans une perspective réunissant théories de la mondialisation, enjeux identitaires, analyse musicale et analyse culturelle et postcoloniale des dynamiques de pouvoir sous-jacentes à la production musicale.

Cela étant dit, à l'exception des contributions mentionnées plus haut, la majorité des auteurs dans le collectif examinent les enjeux de l'altérité et de la postcolonialité à travers l'analyse de la musique en tant que telle, laissant souvent de côté les relations humaines qui entourent la musique. L'anthropologie, la critique postcoloniale et les *cultural studies* servent d'outils pour dégager les non-dits inscrits dans les idiomes de la musique, ne s'attardant que d'une manière plus généralisée sur ceux qui *font* la musique.

Autrement dit, les « autres » sont subsumés dans la musique, comme l'indique d'ailleurs le titre *Western Music and « its » Others* [l'emphase est de moi], et on ne les voit que dans la mesure où ils existent en forme de notes musicales ou de librettos composés par des artistes occidentaux, ou à la limite, par des émigrés européens. Sinon, les « autres » artistes compositeurs ne méritent que deux pages, en passage, dans un article. Comment expliquer cette lacune dans la littérature anthropologique qui porte sur la musique savante occidentale?

Dans l'ouvrage, *Beyond Exoticism: Western Music and the World*, que le musicologue Timothy Taylor a consacré à cette problématique, l'auteur déplore le fait que les anthropologues de la musique savante occidentale – même ceux qui défendent une perspective critique et autocritique – finissent souvent par reproduire inconsciemment les mêmes discours et idéologies sous-jacents à la musique occidentale qu'ils tentent d'analyser :

History and culture continue to be ignored or minimized while composers and their works are still privileged, as is, the critic-musicologist. ... Such approaches have become so hegemonic, so naturalized, that even outsiders to musicology have adopted them when they broach musical subjects (Taylor 2007:6).

Citant de manière spécifique le collectif *Western Music and its Others*, Taylor fait une critique sévère de l'approche des éditeurs du numéro, surtout quant à la place importante qu'occupent les discours esthétiques, notamment le modernisme et le postmodernisme, dans leur analyse historique de la représentation de l'altérité :

This kind of periodizing is common nowadays in musicology and beyond, standing in for more thorough examinations of particular histories. ... The problem of "music and difference" is seen as a musical problem first, perhaps solely. I would argue instead that there is no such thing as « the musical Other », that this is an essentialized concept (Taylor 2007:6).

Taylor poursuit sa critique, mettant l'accent sur les limites de la démarche privilégiée par Born et Hesmondhalgh en dépit du fait qu'ils soient respectivement anthropologue et sociologue :

Writers such as Born and Hesmondhalgh ... are trapped into simply continuing the trend of earlier musicologists ... by tending to concentrate on composers, specific pieces, and styles, rather than on broader ideological and cultural shifts that have deep traces in musical processes and genres that might not be accessible, or even discernible, with their narrower approach. The result is that there tends to be a good deal of historical blindness, and concomitant absence of insight, on historical, cultural, and social questions in studies of music (Taylor 2007:7).

Contre l'approche qu'il critique ici, Taylor propose une analyse plus élargie de la représentation de l'altérité dans la musique occidentale en l'inscrivant dans les processus historiques qui ont donné jour et légitimé trois systèmes de domination et d'exploitation de l'Autre – le colonialisme, l'impérialisme, et la mondialisation.

L'ouvrage de Taylor a le mérite de sortir du carcan musico-centriste dans lequel sont emprisonnées les ethnographies de la musique occidentale. Cela étant dit, au-delà de cet élargissement des horizons et de la place importante accordée tant à la musique qu'aux acteurs musicaux, la contribution de Taylor n'est pas si différente de celle de Born et de Hesmondhalgh. Dans les deux ouvrages, l'Autre en tant que *sujet* – et non pas seulement en tant qu'objet de représentation – est curieusement absent.

Dans le premier cas (Born et Hesmondhalgh), l'Autre est subsumé dans la musique, et dans le deuxième (Taylor), il est subsumé dans les différents processus historiques des idéologies occidentales. Pour ne pas être injuste envers les auteurs, il importe de souligner qu'ils sont les premiers à reconnaître les limites de leurs approches. Born et

Hesmondhalgh reconnaissent d'emblée l'absence d'une perspective ethnographique et historique dans leur analyse de l'altérité : « The collection is perhaps susceptible to the charge of being insufficiently attentive to integrating analysis of the aesthetic and discursive with analysis of the social, political, and economic contexts of representation » (Born et Hesmondhalgh 2000:11).

Pareillement, Taylor met de l'avant les lacunes dans son traitement de l'altérité : « There is a concern that in focusing on Western modes of domination and representation, I risk homogenizing those whom the West constructs as its Others » (Taylor 2007:9). Il est conscient également du fait que dans les ouvrages anthropologiques et musicologiques qui portent sur l'altérité musicale « the music of the Other has not played much of a role in this process until comparatively recently » (Taylor 2007:7).

Le fait que deux approches différentes n'aient pas donné lieu à une plus grande présence de l'Autre en tant que sujet parlant qui a un nom, une expérience et qui construit l'Occident tout comme l'Occident le construit soulève beaucoup de questions sur le chemin qui reste à faire pour décentraliser l'Occident.

L'une des raisons d'un tel blocage relève, à mon avis, de l'impact limité qu'a eu la perspective postcoloniale dans le champ des recherches sur la musique, ou plutôt de l'usage limité que les anthropologues de la musique en ont fait. Lorsqu'on interroge les anthropologues sur des questions postcoloniales, ils ont tendance à évoquer la crise de l'autorité ethnographique et la prise de parole de l'Autre à travers les écrits des penseurs postcoloniaux (cf. la section suivante). Toutefois, comme je l'ai indiqué brièvement dans le chapitre I (cf. section 1.2), l'ethnomusicologie ou l'anthropologie de la musique n'a pas encore vécu une telle remise en question, ni de son autorité, ni de ses canons, ni de la façon dont elle s'adresse aux autres ou dont les autres lui adressent la parole. Certaines de ces questions ont été examinées dans les ethnographies musicales qui ont abordé les problématiques de la mondialisation, des musiques du monde, des musiques hybrides, des musiques urbaines, etc.

Il est intéressant de noter à cet égard que dans les deux ouvrages cités plus haut (Born et Hesmondhalgh 2000; Taylor 2007), l'Autre commence à s'exprimer lorsque l'analyse se déplace du répertoire musical classique et contemporain vers les musiques populaires, et la *world music*. Or, s'il est vrai que l'hybridité musicale ouvre la voie à de plus grandes possibilités de décentralisation postcoloniale de l'hégémonie occidentale, en se contentant de chercher cette hybridité là où on sait déjà qu'on va la trouver (i.e. dans les musiques populaires et la *world music*), les anthropologues risquent peu sur le plan analytique. Le véritable défi qui reste à relever est celui d'examiner l'impact de la mondialisation et de la rencontre avec l'altérité dans les bastions de l'Occident, là où les canons sont les plus puissants.

Or, dans le peu de cas où les anthropologues touchent à la tradition musicale occidentale dans une perspective postcoloniale, l'analyse tend à être centrée sur les modes de *représentation* de l'altérité, comme l'orientalisme et l'exotisme dans les différents genres de la musique occidentale. Dans cette littérature, dont j'ai présenté deux exemples plus haut, le terme « postcolonial » renvoie constamment et exclusivement à l'Autre, mais rarement, ou même jamais, la musique occidentale ou les musiciens qui s'inscrivent dans cette tradition sont-ils entendus ou interprétés en de termes postcoloniaux, ou sont-ils perçus comme des sujets potentiels de l'analyse postcoloniale. Si la postcolonialité renvoie à la prise de parole de l'Autre, il est guère surprenant qu'il ne se soit pas prononcé encore sur la musique, puisque dans la musique, il est constamment réduit à un objet de représentation.

C'est d'ailleurs l'une des raisons qui pourraient expliquer la réticence des anthropologues à aborder la musique contemporaine, puisqu'une telle étude implique la reconnaissance de la présence de tous ces musiciens et compositeurs qui viennent de tous les coins du monde et qui choisissent de s'exprimer à travers ce langage. Il est beaucoup plus facile de retourner à l'histoire quant il s'agit d'anthropologiser la tradition musicale occidentale, car cela permet d'éviter toute la problématique de la présence de l'Autre en tant que sujet créatif.

Comment expliquer la présence et la vitalité de la tradition musicale occidentale, et plus particulièrement, l'intérêt qu'elle suscite de la part de musiciens venant de divers pays

postcoloniaux, en dépit de son insertion à travers la colonisation et l'hégémonie occidentale? Quel est le réel impact de cette dimension coloniale et postcoloniale sur les frontières, les canons et les rites de passage de la musique contemporaine en particulier? Qu'en est-il de l'identité du musicien dans un tel contexte et face à une tradition musicale de plus en plus transnationale, postcoloniale, mais dont les canons sont toujours si imposants?

Ces questions touchent tant à la musique qu'à l'appartenance, tant à l'identité qu'à la postcolonialité et aux défis de composer de nouveaux cadres de référence dans un contexte semé de conflits et de contradictions. Or, elles demeurent largement sans réponse. Pourquoi? Parce que dans l'imaginaire des anthropologues, il n'y a pas de prise de parole possible face et contre l'hégémonie occidentale; et s'il y en a, elle est limitée et forcément contaminée par les tropismes hégémoniques de l'Occident. C'est du moins l'impression que me laisse ma lecture de la littérature anthropologique portant sur la musique contemporaine.

Or, loin d'être un lieu inhospitalier et opaque, la musique contemporaine, en tant que tradition et cadre de référence identitaire est, elle aussi, habitée par ces musiciens et – dans le cas de ma recherche – par les jeunes compositeurs qui, tout en adhérant à ses canons, les contestent et les ébranlent jusqu'à les bouleverser. Si ce pouvoir transformateur, voire subversif, provient en partie de leur individualité et subjectivité créative, dans le contexte du Forum du NEM (j'y reviendrai dans le chapitre V), une autre dynamique potentiellement transformatrice ou subversive entre en jeu qui mérite d'être examinée de manière plus approfondie. Il s'agit de la dynamique postcoloniale.

Dans les pages suivantes, je propose d'expliquer ce que j'entends par la dynamique postcoloniale et de détailler l'usage que je propose d'en faire en tant qu'outil d'analyse des expériences des compositeurs participant comme finalistes au Forum du NEM.

2 Errances postcoloniales

Le terme « postcolonial », comme tous les concepts à la mode, tend à perdre une partie de son âme au fur et à mesure qu'il voyage d'une discipline à l'autre et d'un cadre

théorique à l'autre. L'un des effets pervers de l'interdisciplinarité et de l'éclatement du terrain ethnographique est de nous transformer, anthropologues et autres spécialistes des sciences humaines et sociales, en des charognards de théories, arrachant aux concepts développés par les autres les seuls aspects qui nous intéressent et participant involontairement au démembrement de tout un paradigme. C'est ainsi que le postcolonialisme finit par renvoyer à des idées complètement différentes et incomplètes en soi, dépendamment de l'aspect du concept que les chercheurs ont retenu. Rappelons qu'en ce qui concerne la musique, le postcolonialisme a été réduit à sa dimension sémiologique où l'Autre devient le seul objet de représentation et où sa voix dissidente est rendue muette. Pourtant le postcolonialisme, ne renvoyait-il pas au départ à la prise de parole de l'Autre?

« Représentation de l'altérité », « voix dissidente », « prise de parole », ces expressions sont devenues les mots-clés de tout ce qui est « postcolonial »³⁹. Je crois qu'il soit important d'examiner de manière critique ces conventions discursives et de redonner au squelette qu'est devenu le concept postcolonial un peu de sa chair.

Il faut, me semble-t-il, distinguer trois niveaux de signification du postcolonial : le discours postcolonial, la condition postcoloniale, et les subjectivités postcoloniales.

2.1 Le discours postcolonial

Comme je l'ai indiqué dans une section précédente, lorsqu'on interroge les anthropologues sur des questions postcoloniales, ils ont tendance à évoquer la crise de l'autorité ethnographique et la prise de parole de l'Autre à travers les écrits des penseurs postcoloniaux. Ainsi, le postcolonialisme tend à être associé à un certain discours de revendication émanant des pays décolonisés, et plus particulièrement, de leurs intellectuels (d'abord les écrivains), dont une majeure partie sont originaires des pays du *Commonwealth* (Ahmad 1992), mais aussi de l'Amérique latine (Galeano 1987[1981]) et des Caraïbes (Césaire 1960), de l'Afrique (Mudimbe 1988; Mbembe 1992; Appiah

³⁹ Pour un excellent résumé de la signification de ce terme et de ses dérivés, voir « postcolonialisme » dans l'ouvrage de François Laplantine et d'Alexis Nouss, *Métissages : de Arcimboldo à Zombi* (Laplantine et Nouss 2001).

1997), sans oublier le monde arabe qui a été au centre de la réflexion de deux grandes figures de ce mouvement, Fanon d'abord (1961) et Edward Saïd ensuite (1980[1973]).

Du point de vue de bon nombre d'anthropologues, le discours postcolonial est étroitement associé aux mouvements d'indépendance et à leurs dérivés idéologiques, allant du nationalisme, au pan-nationalisme, au revivalisme dans les arts et la musique, jusqu'à la violence physique et idéologique des mouvements extrémistes et fondamentalistes.

Sur le plan théorique et analytique, les intellectuels postcoloniaux ont certes été ceux qui ont poussé le plus loin les anthropologues vers une réinterprétation des notions classiques d'identité, de culture et de territorialité, en inscrivant les canons des sciences humaines et sociales dans la relation impériale violente entre les pays décolonisés au XXe siècle et les anciennes puissances coloniales (Asad 1973; Saïd 1989).

La pensée postcoloniale a amorcé cette relecture en répondant à l'anthropologie classique et à la littérature occidentale de l'ère coloniale – un phénomène que Saïd a appelé « *talking back* » (Saïd 1980[1973]) et que Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin ont désigné de « *writing back* » dans leur ouvrage, *The Empire Writes Back* (Ashcroft, et al. 1989). Cette réaction a pris plusieurs formes, comme le constate Born dans son résumé des études postcoloniales : 1) l'analyse des multiples manières dont l'héritage colonial a été occulté dans les œuvres littéraires des pays colonisateurs et dans la production du savoir sur l'Autre; 2) l'analyse de l'écriture émergeant des pays colonisés et décolonisés; 3) l'analyse des relations tendues entre les théories, les institutions et les intellectuels occidentaux et ceux des pays décolonisés (Born et Hesmondhalgh 2000).

Par ailleurs, sous l'influence des *cultural studies*, les théories postcoloniales se sont attardées également aux études des dynamiques de représentation sous-jacentes aux productions culturelles, à partir de la perspective des groupes subalternes ou marginalisés, et plus spécifiquement des groupes décolonisés. Ils ont déconstruit également les politiques de pouvoir associées à la transmission, la diffusion et la

création de productions culturelles, telles que la musique, la littérature, le cinéma et la télévision, ce que Saïd a dénommé la culture et l'impérialisme (Saïd 1993).

Certes, Ahmad n'est pas Appiah qui n'est pas Saïd, et aucun n'est Mudimbe. Ce serait une erreur d'homogénéiser une vaste littérature qui inclut différentes perspectives, cadres théoriques, champs de réflexion – depuis la littérature de fiction et le théâtre jusqu'aux sciences politiques en passant par la philosophie et l'anthropologie – et qui est inscrite dans des lieux et des problématiques très localisées. Or, suite à ma lecture de quelques textes « classiques » de la théorie postcoloniale, j'ai été assez rapidement confrontée à l'application réductrice de ce courant par les anthropologues.

Comme je l'ai indiqué à quelques reprises au cours de ce chapitre, le courant postcolonial tend à être emprisonné par les anthropologues dans une position oppositionnelle, ce qui a pour effet pervers de le réduire d'une réflexion sur la condition coloniale et postcoloniale à des théories *pour et sur* les individus et les groupes provenant originellement des pays du Tiers-monde. Spivak a souligné cette dérive dans un texte sur la récupération académique de l'*Orientalisme* de Saïd :

Saïd's book was not a study of marginality, not even of marginalization. It was a study of the construction of an object, for investigation and control. The study of colonial discourse, directly released by work such as Saïd's, has, however, blossomed into a garden where the marginal can speak and be spoken, even spoke for. It is an important (and beleaguered) part of the discipline now (Spivak 1997:200).

Il convient de rappeler ici le débat qui a eu lieu entre le penseur postcolonialiste Aijaz Ahmad et Frederic Jameson dans la revue *Social Text* (Ahmad 1987; Jameson 1987). Ce dernier avait tenté de relever un trait commun dans les littératures du Tiers-Monde en les rattachant à l'expérience coloniale et aux projets d'émancipation nationaliste qui ont suivi l'indépendance des anciennes colonies (Jameson 1986). Face à la globalisation culturelle et économique hégémonique du capitalisme postindustriel qui est propagé par les pays occidentaux, les peuples décolonisés sont incités, selon Jameson, à tourner vers des projets de société nationalistes, tant dans leurs productions culturelles que dans leurs idéologies et systèmes politiques. Jameson va encore plus loin en proposant une analyse générale des littératures postcoloniales comme étant inévitablement des allégories nationalistes. Cette interprétation a été fortement critiquée par Ahmad qui y voyait une

réduction ethnocentriste des histoires et cultures des pays décolonisés. Une telle approche, rappelle Ahmad, réduit les histoires individuelles des pays et de leurs littératures, leur existence même, à une seule expérience, à un seul moment de l'histoire et à une seule relation – celle qui les rattache à l'Occident (Ahmad 1992).

Dans cette optique, l'expression qui a tant servi à décrire le discours postcolonial, « prise de parole de l'Autre » ou la « voix du dedans » prend une allure sinistre. Elle présuppose que l'Autre a été silencieux et qu'il a soudain appris à parler et à s'exprimer seulement au moment où il a enfin maîtrisé le langage de l'Occident, pour se faire comprendre par l'Occident. Or les pays postcoloniaux jouissent d'une panoplie d'histoires et de traditions intellectuelles, de discours et d'idéologies politiques qui existaient bien avant que l'Occident devienne une force politique et culturelle. L'Autre n'a jamais été silencieux. Ce sont les anthropologues – et non pas seulement eux – qui n'avaient pas été auparavant à l'écoute.

De plus, en situant le discours des penseurs postcoloniaux exclusivement dans leurs pays d'origine, où le « dedans » de la voix de l'Autre renvoie exclusivement au monde non-occidental, et ce bien qu'en réalité, une bonne partie de ces intellectuels vivent dans les pays occidentaux, on assiste à une sorte d'anthropologie ethnisante où il suffit d'avoir un nom non-occidental pour mériter le titre de penseur postcolonial, et où le rapport des penseurs postcoloniaux est toujours lu comme un rapport d'altérité et d'extériorité avec l'Occident. Prenant comme exemple une conférence sur la valeur culturelle qu'elle a donnée à Londres en 1988, Spivak déplore cette tendance qui, pour elle, est une forme d'« identitarianisme » qui emprisonne les penseurs postcoloniaux dans leur marginalité. Je me permets de citer plusieurs passages du texte :

I am speaking at a conference on Cultural Value at Birbeck College, the University of London The speaker is obliged to think of her cultural identity in such a case. From what space is she speaking, in what space is the representative member of the audience placing her? ... Presumed cultural identity often depends on a name. ... To a London audience, academics and cultural workers, eager to hear a speech on cultural value, it is important that the speaker's identity that afternoon was 'Asian' In the United States, where the speaker lives and teaches, her cultural identity is not 'Asian', although it would be recognized as a geographically correct description by most people. ... In the United States she is 'Indian'. ... The feeling of cultural identity almost always presupposed a language. In that sense, I suppose I feel a Bengali. Yet in the London of July 1988, that name was negotiable as well. ... To whom did they want to listen, then, this representative audience in London? ... The name 'Third World' is useful because, for any metropolitan audience, it

can cover over much unease. ... What need does it satisfy? It gives a proper name to a generalized margin. A word to name the margin. Perhaps that is what the audience wanted to hear : a voice from the margin (Spivak 1997:198–200).

Or, si les penseurs postcoloniaux ont été critiques envers l'Occident, cette critique est dans le même temps une auto-critique, car ils portent en eux les traces de leurs multiples appartenances. L'Occident fait partie d'eux. Le déconstruire c'est aussi s'engager dans un exercice d'auto-réflexivité et d'auto-déconstruction, comme le rappelle encore une fois Spivak : « Claiming catachreses from a space that one *cannot* not want to inhabit [italique ajouté] and yet must criticize is, then, the deconstructive predicament of the postcolonial » (Spivak 1997:206).

Son commentaire invoque le concept de « *enabling violence* » (Spivak, et al. 1996:19) qu'elle a introduit afin de sortir le « sujet postcolonial » du carcan de la victime perpétuelle de l'expérience coloniale, en transformant « les conditions d'impossibilités en autant de possibilités » (Spivak 1987:201 [ma traduction]). D'où la nécessité de théoriser de manière complexe les multiples facettes et formes de subjectivités postcoloniales.

Dans les faits, le courant postcolonial a continué de se déplacer depuis une posture revendicatrice de « colonisé versus colonisateur » à une étude des constructions et des stratégies identitaires dans un contexte « postcolonial » marqué par des transferts culturels, la fluidité identitaire, le métissage et la mobilité des populations.

Ainsi, les penseurs postcoloniaux ont théorisé l'hybridité identitaire, le rapport à l'Autre ou l'altérité, le sujet fragmenté, etc. dans les sociétés pluralistes contemporaines qui sont inévitablement touchées par l'expérience coloniale, qu'il s'agit d'anciens pays colonisateurs ou de pays décolonisés. Bref, ils ont bouleversé les grands récits des sciences humaines et provoqué une remise en question des méthodologies et cadres de référence que l'anthropologie a jusqu'à présent utilisés pour réfléchir sur l'appartenance.

Cela étant dit, j'ai constaté que l'anthropologie contemporaine est loin d'une véritable intégration de ces nouvelles façons de penser l'appartenance et qu'elle est encore tiraillée entre deux discours – ethnographique vs sémiotique, et occidental vs non-

occidental – qui se répondent sans vraiment communiquer et qui s'entendent sans vraiment s'écouter. Ma quête d'un « lieu commun » pour surmonter ces clivages m'a amenée à chercher d'autres contextes qui permettraient, peut-être, de mesurer la pertinence des théories postcoloniales et anthropologiques de l'appartenance. Cette quête est en partie à la source de mon intérêt pour les jeunes compositeurs de musique contemporaine.

Si je me suis attardée sur le discours « postcolonial », c'est dans le but de sortir de ce cadre limité où le postcolonial est réduit à un type d'altérité, soit revendicatrice (comme dans le cas de la théorie postcoloniale), soit sémiologique (comme dans le cas des analyses de la représentation de l'altérité dans la musique occidentale). C'est une altérité qui n'a rien à dire, ni à elle-même, ni aux autres, et qui n'existe qu'à travers sa relation avec un certain Occident imaginaire auquel elle n'appartient pas et qui ne lui appartient pas.

Par conséquent, il importe, me semble-t-il, de ne plus penser le postcolonial seulement comme un discours ou une position idéologique, mais également comme un outil analytique pour lire les sociétés contemporaines dans leur pluralité et dans leurs rapports de force historiques et actuelles. D'où, la nécessité d'examiner le postcolonial en tant que « condition ».

2.2 La condition postcoloniale

La condition postcoloniale renvoie aux processus et contextes historiques, économiques, politiques et culturels qui ont provoqué, suite à l'ère coloniale, une reconfiguration des relations entre les groupes et les sociétés. S'il y avait une condition globale commune qui définit notre actualité à côté de la mondialisation, c'est à mon avis la condition postcoloniale qui affecte tant les anciennes puissances colonisatrices devenues des pays d'immigration, que les pays décolonisés depuis la deuxième moitié du XXe siècle.

Certes, cette réciprocité est extrêmement hétérogène et bien sûr inégalitaire. L'expérience postcoloniale d'un Canada, ou d'une Australie et celle de l'Inde par exemple ou de l'Afrique sont extrêmement différentes. On ne peut donc « généraliser »

cette condition sans prendre en considération les autres marqueurs sociaux, économiques, politiques, culturels et historiques qui sont propres à chaque pays. Néanmoins, la condition postcoloniale me paraissait être – en tandem avec la pluralité des appartenances et la fragmentation des territoires – une caractéristique fondamentale des sociétés contemporaines.

Clarifions tout de suite : le « post » du « postcolonial » ne signifie point un dépassement ou la fin de l'ère coloniale. En fait, on peut facilement soutenir le contraire, si l'on prend seulement l'exemple de l'invasion états-unienne de l'Irak. Le discours colonialiste est plus que jamais présent, mais habillé d'un nouveau vocabulaire fait pour camoufler sa violence. Au lieu de vouloir « civiliser » l'Autre « sauvage », il est maintenant de bon ton de vouloir le « démocratiser ». Loin de vouloir « coloniser » les territoires d'autrui, le but des nouvelles opérations militaires est plutôt de contribuer au projet humanitaire du « nation-building » des États « échoués » (*failed states*). Le « post » indique ici tout simplement un changement sur le plan de l'organisation géopolitique des pays, et sur le plan du langage utilisé pour légitimer les relations inégalitaires entre et au sein des sociétés. Le « post » indique la transformation de la problématique coloniale d'imposition de frontières arbitraires sur les territoires à une problématique de circulation et de migration de groupes et d'individus par-delà ces frontières. Les peuples colonisés sont aujourd'hui plus que jamais éparpillés et les pays colonisateurs sont plus que jamais confrontés à leur histoire colonialiste à travers les citoyens, les immigrants, et les réfugiés clandestins apportant avec eux leurs récits et expériences de persécution au seuil de leurs portes. Certes, cette situation existe depuis des siècles. En revanche, aujourd'hui la mondialisation, la médiatisation et les technologies de transport ont rendu tangibles plus que jamais les réalités de la condition postcoloniale à ceux qui se croyaient immunes à leurs conséquences.

L'anthropologie contemporaine tend à aborder ces enjeux principalement à travers les théories de la mondialisation, en insistant sur la décomposition des territoires, sur la pluralité, et sur la globalisation, voire la commodification de cette pluralité. Or, si la pluralisation des sociétés et la décomposition des territoires sont des faits accomplis, nous vivons présentement à travers la *politisation* de cette pluralité (Laplantine et Nous

2001). C'est dans ce sens-ci que je comprends la condition postcoloniale. La consolidation des frontières et le durcissement des politiques d'immigration des anciennes puissances ne sont rien d'autre que des expressions de cette condition. Ainsi la condition postcoloniale, loin d'indiquer le début d'une ère de décolonisation, peut prendre plusieurs formes, parfois libératrice dans le cas de certains pays, souvent, tout aussi violentes et répressives qu'à l'époque coloniale, dans le cas d'autres. Pour cette raison, entre autres, les pays occidentaux devraient être pensés également en des termes postcoloniaux.

La tradition musicale occidentale a traversé les frontières culturelles et géopolitiques, et a été introduite dans les sociétés non-occidentales dans le contexte du pouvoir colonial. Désormais, le fait que des musiciens du monde s'identifient à cette musique et la pratiquent resitue la tradition musicale occidentale dans un contexte « postcolonial ».

Dans le contexte postcolonial, s'ajoutent aux tensions et aux enjeux propres au monde de la musique (cf. section 1.1 dans ce chapitre), des rapports de force sociopolitiques et socioculturels opposant identité et transnationalité, frontières géopolitiques et imaginaires déterritorialisés, hégémonie culturelle et réappropriation – autant de situations potentielles de conflit qui reflètent les conditions de vie et de pratique musicale actuelles des musiciens et à travers lesquelles ces derniers, en tant qu'individus porteurs de biographies transnationales et dont le statut social est ambigu doivent naviguer.

Ainsi, au-delà de la mondialisation, la condition postcoloniale peut donner lieu à une multitude de formes d'appartenance, ainsi qu'à une variété de configurations et de discours identitaires qui sont inscrits dans des rapports de force historiques. C'est pourquoi il faut départager la postcolonialité comme condition de la grande diversité de subjectivités postcoloniales qui en résulte. Ces subjectivités représentent, selon moi, le troisième niveau de signification du concept du postcolonial.

2.3 Les subjectivités postcoloniales

Parler de subjectivité, c'est parler forcément du « je », d'identité individuelle, de biographie, d'expériences singulières et de stratégies de complaisance et de résistance diversifiées face à des phénomènes ou à des conditions sociaux partagés.

Comme je l'ai déjà indiqué dans l'introduction à cette thèse (cf. section 1.2), la mondialisation et la mobilité croissante des groupes et des individus ont incité les anthropologues à repenser la subjectivité. En fait, certaines interprétations de ces phénomènes globaux ont fait de l'hybridité et de la fluidité des identités, du relativisme et de l'éclectisme des valeurs, les emblèmes de la libération des sujets des pressions de l'histoire, de la collectivité et du besoin de l'appartenance. Selon l'anthropologue Arjun Appadurai, grâce à la pluralité et à la remise en question de l'autorité des systèmes de valeurs hégémoniques, les individus voient plus que jamais la possibilité d'imaginer d'autres vies et d'autres identités au-delà des affiliations géopolitiques, ethniques, et socioculturelles qui les rattachaient à une certaine identité homogène et collective, choisissant entre les temps et les lieux les plus opportuns pour eux les appartenances et les alliances identitaires qu'ils privilégieront (Appadurai 1996).

Ce discours est particulièrement apparent dans les théories de l'appartenance situationnelle, selon lesquelles les acteurs sociaux se promènent avec une série de cartes d'identité parmi lesquelles ils sélectionnent celle qui est la plus efficace, utile et profitable selon le contexte (Badie 1995; Appiah 2005). Cette vision de la subjectivité cosmopolite écarte de son analyse l'historicité des identités déterritorialisées, ainsi que la valeur sémantique, politique et idéologique de l'appartenance. L'éloge du cosmopolitisme et du mondialisme identitaire tend, par exemple, à négliger le rôle que joue encore l'État-nation dans la production d'identités, comme le rappelle l'ethnomusicologue Martin Stokes en prenant l'exemple des maisons de musique multinationales :

Les théories de la mondialisation voient souvent les États-nations et les identités qui leur sont associées comme étant en déclin. ... On ne peut qu'escamoter le fait que ce sont les États-nations eux-mêmes qui ont favorisé la coopération avec des sociétés multinationales, en créant des zones industrielles, des zones d'affaires et de loisirs dans leurs plus grandes villes et ce afin de faciliter les besoins de ces entreprises. ... L'État-nation continue certes à

façonner l'expérience culturelle à travers le monde de manière directe et décisive, en tandem et non en opposition avec la mondialisation (Stokes 2004:382).

Évoquant, en particulier, le cas de la musique rap et hip-hop qui s'est mondialisée dans les années 1990 et sa popularité parmi les jeunes immigrés turcs d'Allemagne, Stokes met en lumière la place symbolique importante qu'occupe l'État-nation au cœur même des musiques les plus cosmopolites:

D'une part, le rap turc et le hip-hop parlent de formes d'identification mondiale qui transcendent l'État-nation. D'autre part, ils fournissent des éléments grâce auxquels une forme spécifique de « localité », l'État-nation, pourrait être identifiée et défendue avec acharnement en Turquie comme à Berlin (Stokes 2004:383).

Par ailleurs, comme le rappelle l'anthropologue Lila Abu-Lughod, le discours cosmopolitiste qui met l'accent sur le travail de l'imagination et sur le pouvoir d'agir et d'auto-réalisation individuelle est surtout associé à une certaine élite internationaliste d'intellectuels et à une certaine bourgeoisie migrante et professionnelle. Ses porte-paroles tendent à ignorer d'autres formes de cosmopolitismes qui ont émergé parmi les populations les plus marginalisées grâce à des médias comme la télévision :

The effects of media on what Appadurai calls « the work of the imagination » and « self-fabrication » are worth tracing to particular configurations of power, education age, and wealth in particular places – like an agricultural village in the heart of the tourist industry in a disadvantaged region in Egypt in the 1990s (Abu-Lughod 2005:51).

Enfin, un autre enjeu négligé dans ces discours cosmopolitistes est sans doute la part de souffrance, de marginalisation et de violence que peut provoquer le déracinement identitaire⁴⁰.

Les chantres de la subjectivité cosmopolite tendent, dans les faits, vers une interprétation dépolitisée de la pluralité et vers une mythification de l'individualité, occultant en conséquence les rapports de force et la violence qui régissent les relations transnationales entre les individus et entre les sociétés. Or, comme l'ont démontré bon nombre de penseurs postcoloniaux, il est en réalité impossible de rendre compte des conséquences de la condition postcoloniale sans inscrire la pluralité des appartenances chez les individus dans un cadre d'analyse politisé qui reconnaît les dynamiques

⁴⁰ Voir à ce propos l'enquête ethnographique menée par Michel Perreault, Gilles Bibeau et Kalpana Das sur les gangs de rue afro-antillaises à Montréal-Nord, où la gang devient un cadre de référence identitaire alternatif qui permet de négocier les conflits internes et externes de l'hybridité et de l'aliénation identitaire chez les jeunes néo-Québécois afro-antillais (Perreault, et al. 2003).

historiques et contemporaines de pouvoir entre États, sociétés et individus. Si le « je » postcolonial est fondamentalement pluriel et situé dans les interstices identitaires, sa pluralité est inscrite dans des dynamiques de force concrètes.

Paradoxalement, en ce qui concerne la subjectivité postcoloniale, ce que les anthropologues ont retenu des penseurs postcoloniaux est moins cette dimension politisée de la pluralité des identités qu'une interprétation profondément psychanalysée de l'hybridité du « je » postcolonial, en grande partie inspirée d'un penseur postcolonial en particulier, Homi Bhabha. Comme l'a noté Ania Loomba, en psychanalysant ainsi le sujet postcolonial, son identité fondamentalement hybride devient étonnamment homogénéisée. Se référant spécifiquement à la contribution de Homi Bhabha à ce sujet, Loomba déplore le manque d'un ancrage ethnographique qui permet de situer la problématique des appartenances multiples par rapport à des enjeux localisés et bien concrets et à partir d'expériences de vie individuelles :

The split, ambivalence, hybrid colonial subject projected in his [Bhabha's] work is in fact curiously universal and homogeneous Hybridity seems to be a characteristic of his inner life ... but not of his positioning. He is internally split and agonistic, but undifferentiated by gender, class or location. ... This universalising tendency in Bhabha's work ... derives partly from the fact that in it colonial identities and colonial power relations are theorised entirely in semiotic or psychoanalytic terms. ... We also need to think about how subjectivities are shaped by questions of class, gender and context. We need to peg the psychic splits engendered by colonial rules to specific histories and locations (Loomba 1998:179).

J'ajouterai à la critique de Loomba la remarque suivante : les individus confrontés à la condition postcoloniale ne portent pas tous des identités « hybrides ». Ils n'ont pas tous été colonisés et certains n'ont jamais quitté leur pays. Un citoyen français du nom de Claude Dupont, par exemple, est tout aussi confronté à la postcolonialité et susceptible à développer un discours subjectif directement lié à cette condition que son voisin Achik Badaoui qui vient d'émigrer de l'Algérie. La différence réside dans la perspective à partir de laquelle il se situe, et cette perspective alimente forcément les stratégies, les discours et les prises de positions qu'il privilégie. Il est tout à fait possible que les stratégies et les discours de Claude Dupont soient tout aussi hégémoniques et violents envers son voisin maghrébin que celles qui prédominaient à l'ère coloniale.

C'est dans cette perspective qui est ancrée, comme le propose Loomba, dans des sujets individuels et ethnographiquement localisés, dont les identités postcoloniales sont inscrites dans des rapports de force sociaux, culturels, économiques, historiques et politiques, que j'ai tenté d'aborder les enjeux de l'appartenance dans la musique contemporaine.

Comme je l'ai indiqué au début du chapitre, les arts et productions culturelles agissent de plus en plus comme des catalyseurs politiques, culturels, économiques et identitaires au sein des sociétés (particulièrement les sociétés confrontées aux défis de la mondialisation), indiquant de nouveaux lieux de conflit, mais surtout de nouveaux lieux d'appartenance, parfois devenant eux-mêmes des lieux d'appartenance. Face à la déstabilisation des cadres de référence dans le contexte de la mondialisation, il est peu surprenant que les musiciens qui s'inscrivent dans ou qui gravitent autour d'une même tradition musicale, trouvent au sein de celle-ci, plus que jamais peut-être, un ancrage identitaire solide qui leur permet de contrer les anxiétés issues de leurs identités ethniques ou nationales et de leurs expériences transnationales.

Or, l'histoire de la tradition musicale occidentale redouble l'histoire coloniale. Les jeunes compositeurs, de par leur attachement à une musique qui à la fois se transnationalise tout en préservant un ensemble de structures, de pratiques et de valeurs remarquablement stables, sont tiraillés entre les fantômes du colonialisme et de l'hégémonie culturelle et le désir de l'appartenance. Ils aspirent à une certaine reconnaissance au sein de cette tradition musicale, voire même à une délivrance de l'obscurité, sans pour autant sacrifier le droit « d'errer », autrement dit, de contester et de se distancier des canons et des filières musicales et sociales qui les ont historiquement marginalisés.

Ainsi, si je parle de subjectivité postcoloniale, c'est pour souligner les rapports de force sous-jacents à cette relation pour le moins complexe et semée de conflits entre les jeunes compositeurs et la musique contemporaine dont l'histoire est inévitablement liée à l'histoire coloniale.

Dans le monde de la musique contemporaine, ces tensions issues de la condition postcoloniale tendent à être interprétées de deux façons différentes : Soit que le musicien postcolonisé devient un mime, reconstruisant son identité ravagée par le colonialisme à travers la maîtrise et la reproduction du langage et des cadres de référence qui lui ont été imposés par les colonisateurs, dans ce cas-ci les canons de la tradition musicale occidentale, jusqu'à battre les musiciens « occidentaux » à leur propre jeu; soit qu'il devient un critique virulent de celle-ci en s'appuyant sur son altérité qui lui accorde la distanciation nécessaire à toute perspective critique.

En ce qui concerne les jeunes compositeurs, je soutiens que cette subjectivité postcoloniale ne peut être pensée dans ces termes polarisés, mais plutôt constitue un troisième niveau de liminalité qui se rajoute aux deux premiers niveaux exposés plus haut, c'est-à-dire, la liminalité issue du fait qu'ils sont tout simplement des musiciens dans la société, la liminalité issue du fait qu'ils sont des jeunes compositeurs, donc des apprentis en état d'initiation, sans statut particulier au sein de la tradition, et la liminalité issue de leur subjectivité postcoloniale. Qui de mieux que ces compositeurs pour nous éclairer, anthropologues, sur les possibilités et les défis de construire une identité cohérente à partir d'une telle position triplement « liminale » tout en préservant le désir et la passion de créer et de laisser une empreinte à travers la musique?

Il convient, me semble-t-il, d'élaborer à présent sur les manières concrètes dont cette liminalité est mise en œuvre dans leur vie quotidienne en tant que compositeurs.

3 Rites et rituels de la reconnaissance

J'ai tenté dans les pages précédentes de situer les compositeurs dans la société, au sein de la tradition musicale occidentale et dans le contexte global actuel. J'y ai débusqué trois lieux d'appartenances qui se traduisent en une triple liminalité. Mais comment cette liminalité est-elle traduite dans leur vie quotidienne de musiciens compositeurs?

3.1 Inhérence et reconnaissance

En observant les jeunes compositeurs passer à travers le processus ardu du Forum du NEM, je ne pouvais m'empêcher de m'interroger sur les multiples manières dont les compositeurs tentent d'affronter tous les défis esthétiques, culturels et politiques que leur impose le simple fait d'être un jeune compositeur de musique savante occidentale au XXI^e siècle. Certes, les musicologues, sociologues et philosophes de la musique ont abordé ces questions à travers des débats sur le modernisme et le postmodernisme, mais aussi à partir de catégories de pensée propres à la musique, comme la notion de « talent » et de « génie », d'une part, et la notion de subjectivité, d'autorité et d'autonomie du compositeur de l'autre.

Ainsi, les questions que se posent les spécialistes de la musique se rapportent souvent au défi de surmonter les remises en question des conceptions romantico-modernistes de l'artiste et de l'œuvre et de continuer malgré tout à être créatif; de mettre en œuvre le talent à une époque où le talent a perdu son air magique, organique, inné; de se construire une identité musicale et artistique qui se veut à la fois solide, originale et subversive à une époque où les affiliations et tranchées esthétiques n'ont plus le même pouvoir, où les langages compositionnels s'entrecroisent, et où tout est sujet à la reproduction et à la diffusion perpétuelle. Comment repérer les « perles rares » dans un contexte où la musique est accessible à un grand nombre de candidats et où le talent n'est plus associé au génie, ni à la généalogie, mais plutôt considéré comme « cultivable » grâce aux institutions académiques qui sont accessibles à n'importe quel amateur déterminé?

Il est intéressant de noter que ces interrogations ne remettent aucunement en question la validité des notions de talent, de génie, et de subjectivité artistique bien que ces dernières soient, comme le souligne le sociologue John Blacking, à la source de la tolérance paradoxale, même hypocrite que semblent avoir les sociétés occidentales dites « démocratiques » pour les inégalités flagrantes qui caractérisent le monde des arts (Blacking 1973). Les interrogations des musicologues touchent plutôt à la notion de *reconnaissance* du talent à un moment où les critères et les repères manquent de clarté.

Dans la même veine, si l'on prend pour acquis qu'une conception organique du génie artistique est toujours significative et opérante au sein de la tradition musicale occidentale comme en témoigne la fascination que suscitent les prodiges, il n'en reste pas moins que ce génie tant qu'il n'a pas été « découvert » par des représentants dotés d'une certaine autorité ou de pouvoir au sein de la tradition, ne garantit en rien l'avenir d'un compositeur. En fait, il arrive souvent dans cette conceptualisation idéaliste de l'artiste que les notions de « talent » et de « reconnaissance », d'« autorité » et de « légitimation » soient confondues.

Dans les faits, face à leur situation triplement liminale, avoir du « talent », ou être « prodige » ne signifie rien tant que ce « talent » n'est pas reconnu et légitimé. Et même dans le cas où cette conception romantique de l'artiste est tempérée par la démocratisation et l'académisation de la formation musicale, ainsi que par le discours voulant que le talent soit « cultivé », dédier sa vie à la maîtrise des canons de la tradition, ou se déclarer « membre » de cette tradition musicale, en s'attachant à certaines filières musicales, ne suffisent point pour assurer aux compositeurs une présence et une carrière dans le monde de la musique contemporaine.

Pour que leurs discours soient entendus et leur identité musicale prise au sérieux, il faut d'abord qu'ils soient reconnus et légitimés, peu importe si leur porte d'entrée fut leur talent « naturel », leur éthique de travail, leurs affiliations ou leur formation. Ainsi, dans le cas de la musique, on ne peut examiner la liminalité des compositeurs sans l'inscrire dans les processus ritualisés de la reconnaissance que ceux-ci doivent traverser pour légitimer leur identité musicale. Du point de vue des figures de pouvoir de la tradition musicale occidentale, les concours de composition, de pair avec les auditions, les récitals, etc. sont autant de rituels de reconnaissance et de légitimation dont le but est d'identifier ou de « sélectionner » les perles rares⁴¹.

⁴¹ Il est tout à fait légitime de se poser la question du pourquoi ici. Pourquoi certains sont-ils « choisis » et d'autres non. J'ai posé la question au sociologue Pierre-Michel Menger lors d'une conférence qu'il a présentée à l'Université de Montréal en 2007. Il m'a répondu en me suggérant une autre question, encore plus existentielle : « Pourquoi faut-il d'abord choisir? ». Il y a sans doute beaucoup de liens philosophiques et épistémologiques à établir ici entre cette attitude au sein du monde des arts occidentaux et les catégories de pensée qui ont prédominé dans les sociétés occidentales depuis la modernité, notamment l'individualisme, le capitalisme, le darwinisme, le libéralisme, la valorisation de la performance et de la compétition, et la méritocratie comme fondements des relations sociales et

Dans un concours comme le Forum, les notions de « talent » et « d'autorité » sont naturalisées et donc implicites, mais les démarches que les participants doivent suivre pour se démarquer des autres – également talentueux puisqu'ils sont tous finalistes – et pour être légitimés par un prix, sont explicites. Autrement dit, les actions que chaque finaliste doit effectuer pour démontrer son talent sont clairement définies (cf. chapitre V, section 2). Là où la question doit être posée, c'est donc au niveau des rituels qu'on impose aux musiciens pour « mériter » leur identité de « musicien »; pour s'assurer une certaine reconnaissance et pour légitimer leur créativité. Dans cette optique, le Forum est sans aucun doute un rite de passage très élaboré dont le but est de faciliter la reconnaissance et la légitimation du talent chez les jeunes compositeurs.

3.2 Grandeur et misère de la liminalité

En bonne anthropologue, je me suis demandée, comment ces jeunes compositeurs naviguent-ils à travers ce « système », c'est-à-dire les rituelles et structures de la musique contemporaine? Comment acquérir la reconnaissance au sein d'une communauté dont les tendances hégémoniques et rituelles compétitives sont conçues pour exclure la majorité de ceux qui revendiquent l'identité de musiciens? Dans quelle mesure des événements ritualisés comme le Forum définissent-ils ou influent-ils sur leur cheminement vers la reconnaissance en tant que compositeurs à part entière? Pour être plus précise, dans quelle mesure des rituels tels que le Forum représentent-ils pour les jeunes compositeurs autant de rites de passage qui leur ouvrent la possibilité de dépasser leur statut triplement liminal?

On ne peut certes poser une question reliée à la notion de liminalité sans se référer aussi à la vaste littérature anthropologique touchant aux rituels, et plus particulièrement aux rites de passage. Dans son ouvrage phare sur les rites de passage, Victor Turner, en s'appuyant sur les recherches d'Arnold van Gennep (1969), a défini la liminalité comme une étape temporaire : celui ou celle qui se trouve dans cette position tente par tous les

individuelles et comme outils pour assurer la « progression » des sociétés. Ce sont des liens que je ne peux me permettre de développer ici.

moyens de la dépasser afin de retrouver sa place dans l'ordre social – la structure, dans les mots de Turner – et de recadrer son identité (Turner 1970).

Les personnes liminaires sont souvent représentées, remarque l'anthropologue, « comme ne possédant rien », « elles n'ont pas de statut, pas de propriété, pas d'insignes ». Il leur faut, observe-t-il, « obéir aveuglement à leurs instructeurs et accepter sans se plaindre une punition arbitraire. C'est comme si elles étaient réduites ou rabaissées à une condition uniforme pour être refaçonnées à nouveau et dotées de pouvoirs supplémentaires qui leur rendent capables de faire face à leur nouvelle position sociale » (Turner 1990[1970]:96).

La notion de liminalité a subi récemment une transformation épistémologique impressionnante. Dans le contexte de la mondialisation, de plus en plus d'anthropologues tendent à la traiter comme une position qui, malgré son aspect aliénant, est aussi extrêmement dynamique, même émancipatrice.

Loin d'enlever à l'individu son individualité et son identité, elle représente une occasion, voire même une opportunité pour l'individu d'agir en dehors des cadres prescrits. Turner lui-même poursuivra ce virage qui le portera à faire appel à une anthropologie axée sur la performance dans les rites de passage (Turner 1988). Ainsi, si certains anthropologues ont interprété les rituels comme étant intrinsèquement restrictifs, d'autres ont mis l'accent sur la dimension performative qui permet aux initiés de négocier de manière créative le passage d'un état à un autre dans le cadre du rituel et de transformer de ce fait la structure sociale (Schechner, et al. 1990; Lavie, et al. 1993).

D'autres anthropologues ont apporté des nuances utiles à cette position en s'appuyant sur les rituels tels que analysés au sein des sociétés contemporaines hautement médiatisées. Felicia Hughes-Freeland et Mary M. Crain soutiennent que le rituel doit être conceptualisé plutôt comme un espace de contestation : « A contested space for social action and identity politics – an arena for resistance, negotiation and affirmation » (Hughes-Freeland et Crain 1998:2). Privilégiant un autre angle d'approche, Catherine Bell a plutôt mis l'accent sur le processus de ritualisation qui permet de valoriser et de

légitimer certaines actions qui normalement n'auraient pas de statut particulier (Bell 1992; 1997).

Ces différentes interprétations et usages des rituels en tant qu'outils analytiques ont été repris par les anthropologues de la musique et appliqués, parfois directement au répertoire musical occidental (Small 1987)⁴², d'autres fois à des pratiques liées à la musique, comme l'analyse que fait Cottrell des conventions sociales associées à l'écoute de la musique dans une salle de concert (Cottrell 2004).

En dépit de la variété de perspectives, la liminalité identitaire est souvent abordée dans cette littérature en tandem avec la notion d'agencéité (*agency*). Ce concept renvoie à la capacité des individus d'agir de manière active et non passive, de manière performative et non normative sur les conditions sociales et historiques qui leur sont imposées (Rapport et Overing 2000:1–9). *Agency* invoque ainsi l'imagination individuelle et la créativité stratégique et discursive contre les structures de pouvoir, qu'elles soient d'ordre social et politique – par exemple l'histoire coloniale et la condition postcoloniale – ou qu'elles soient, comme dans ce cas-ci, d'ordre musical. Autrement dit, l'agencéité indique la capacité des jeunes compositeurs du Forum du NEM à surmonter leur liminalité, non seulement pour gagner un concours de composition, mais aussi pour acquérir la reconnaissance et la légitimité au sein du monde de la musique contemporaine.

Il n'est donc point surprenant que le concept de liminalité, de pair avec le concept de *agency* aient eu des résonances fortes dans les études des arts et des productions culturelles occidentales, où la subjectivité de l'artiste, du moins dans son interprétation canonique, est construite autour de l'idéal de l'individu créatif ou créateur qui est situé quelque part à l'écart de la société, mais dont la créativité combinée à sa liminalité sociale lui permet de court-circuiter les contraintes imposées par la tradition et par la société.

⁴² Christopher Small établit des liens entre la construction d'une œuvre symphonique et le processus rituel tel que analysé par Victor Turner. Chaque partie de l'œuvre, soutient Small, représente une étape dans le processus rituel depuis la première partie qui établit les règles et codes structurels, en passant pour le développement (deuxième partie) qui représente « l'anti-structure », jusqu'à la fin de l'œuvre qui ramène l'auditeur à la structure.

Depuis le virage littéraire des années 1970 et 1980⁴³, les anthropologues ont, à leur tour, évoqué les arts et les artistes comme exemples de liminalité et d'agencéité dans leur analyse des rapports entre le « je » individuel et le « nous » collectif. Bon nombre d'écrivains ont même été transformés en informateurs-clé, jusqu'à remplacer les anthropologues pour devenir les ethnographes privilégiés de leurs propres sociétés (voir Bibeau et Simon 2004). Dans cette ligne d'idées, les stratégies et discours (cf. section 4 dans ce chapitre) mis de l'avant pour les jeunes compositeurs dans le cadre du Forum du NEM pour acquérir la reconnaissance et s'émanciper de leur liminalité sont autant de manifestations de leur pouvoir d'agir (leur agencéité), non seulement face à la tradition musicale occidentale, mais aussi face à la société dans laquelle ils sont établis et face à leur condition postcoloniale.

En effet, si les rituels comme le Forum du NEM et d'autres événements importants du même type sont, sans aucun doute, centrés sur la musique, ils ne se déroulent pas dans un vide sociopolitique. Quelle incidence l'itinéraire musical et la biographie transnationale individuelle de chaque compositeur participant au Forum du NEM ont-ils sur les différentes stratégies discursives et musicales que chacun adopte afin de passer à travers le rite du Forum avec succès? Pour être plus précis, comment les questions d'appartenance et de reconnaissance, de liminalité et d'agencéité dans un contexte de postcolonialité musicale entrent-elles en jeu dans le contexte du Forum, étant donné que les compositeurs finalistes sont d'abord et avant tout sélectionnés en tant que représentants de leurs pays d'origine, alors qu'en réalité la plupart d'entre eux vivent et poursuivent leurs carrières de compositeurs ailleurs?

4 La musique comme intertexte

Ma lecture de la littérature récente sur les rituels m'a portée à préciser mes interrogations à l'égard des jeunes compositeurs participant au Forum, mais surtout à

⁴³ Entamé déjà dans les années 1970, le virage littéraire est relié à l'approche interprétative en anthropologie, à la mise de l'avant de l'analyse de discours et à l'application de concepts empruntés à la sémiologie littéraire tels que la textualité et l'intertextualité dans l'analyse des codes et des structures de signification dans les cultures et sociétés étudiées par les anthropologues. Le virage littéraire est aussi associé à la crise de la représentation ethnographique (l'ethnographie comme fiction) et à la réflexion qui en découle sur l'auto-réflexivité et sur l'autorité de l'anthropologue (voir, entre autres, Geertz 1973; Rabinow et Sullivan 1979; Clifford et Marcus 1986).

repenser la musique qui est après tout au centre de leur vie. Je me suis retenue jusqu'ici de parler de la musique comme telle, ou plutôt comme objet, en partie parce que ma recherche est d'abord centrée sur ceux qui font la musique, sur leurs interrelations, sur leurs discours, sur leurs sentiments d'attachement et de détachement à la tradition musicale occidentale et sur leurs tentatives de se construire des identités individuelles cohérentes bien qu'elles soient inscrites dans des dynamiques et des processus historiques conflictuels. Dans ce sens-ci, cette thèse, bien qu'elle porte sur la musique, est fondamentalement anthropocentrique.

Cela étant dit, il n'est pas question ici d'évacuer la musique, surtout si l'on prend en compte sa centralité dans la vie des compositeurs. D'ailleurs, ils m'ont souvent répété qu'en fin de compte, *it's still about the music* et le plaisir, la satisfaction et le sentiment d'accomplissement que leur apporte l'acte de composer une nouvelle œuvre et d'écouter son interprétation sur scène par un ensemble de musiciens talentueux.

Comment donc rendre compte de cette réalité sans occulter tous les enjeux que j'ai tenté de mettre en évidence au cours de ce chapitre?

Étant donné que la musique occupe une place importante et significative dans la vie de ces compositeurs, il est évident qu'elle devient également un champ de bataille privilégié pour confronter ces enjeux, notamment pour surmonter leur liminalité au sein de la tradition musicale occidentale.

Ainsi, pour revenir à la question que j'ai posée au début de la section précédente, on ne peut comprendre les manières concrètes à travers lesquelles cette liminalité se manifeste dans leur vie quotidienne de musiciens compositeurs sans examiner les stratégies de composition que chacun privilégie dans le contexte spécifique du Forum et les différents discours que chacun tisse autour de son processus de composition et de ses propres œuvres. Autrement dit, on ne peut examiner concrètement les enjeux de l'appartenance tels qu'ils s'opèrent à travers la musique, ni les processus de reconnaissance et de légitimation des compositeurs sans d'abord considérer la musique en tant qu'objet esthétique qui jouit de ses propres règles et sans s'attarder à la manière

dont les compositeurs s'en servent pour s'exprimer et pour mettre en œuvre leur agencéité durant le concours.

À cet égard, la définition que propose l'anthropologue Saba Mahmood de l'agencéité dans son ouvrage *The Politics of Piety* est plus qu'instructive (Mahmood 2005). Elle soutient que la capacité individuelle d'effectuer des changements fondamentaux dans le monde prend forme à travers la promulgation de normes, comme un pianiste qui laisse sa marque interprétative sur un chef d'œuvre à travers la maîtrise des normes techniques et esthétiques de la performance pianistique (Mahmood 2005), ou comme, dans ce cas-ci, un compositeur qui réussit à mettre en valeur son identité musicale individuelle en composant une œuvre selon les critères établis dans un concours de composition.

En s'appuyant sur les recherches de Judith Butler sur la normativité et la subjectivation (1993; 1997), l'anthropologue ajoute la nuance suivante : « Any act of undoing of norms is simultaneously an act of doing of norms »⁴⁴. Dans cette perspective, les normes devraient être anthropologiquement comprises, car elles renvoient à différentes choses au sein de différentes formulations discursives. Ce n'est qu'en les situant ainsi qu'il devient possible de mesurer « the undoing of norms » (cf. note 42 ci-dessus).

Là où la question se complique c'est au niveau de l'identification de ces « normes » en ce qui concerne la musique contemporaine. Comme je l'ai indiqué précédemment, pour bon nombre de spécialistes de la musique, les compositeurs sont en fait, soit confrontés à une pénurie de normes, soit à une démultiplication accablante de normes. Dans les deux cas, la déstabilisation des repères peut empêcher les compositeurs, non seulement de se construire une identité musicale solide, mais d'agir contre les structures hégémoniques de la musique contemporaine pour s'imposer comme compositeurs à part entière, comme musiciens et comme individus. Or, je soutiens que les normes (dont les canons sont l'incarnation la plus imposante) ne se trouvent point dans les styles et langages musicaux comme tels, qui sont certes de plus en plus variés et difficiles à catégoriser. Les normes se trouvent plutôt dans les rites et les rituels qui régissent les

⁴⁴ Cité d'un entretien avec Mahmood qui a eu lieu dans le cadre du colloque international, Anthropologie des cultures globalisées : terrains complexes et enjeux identitaires, organisé par l'Université Laval, sous l'égide de la revue *Anthropologie et sociétés*, à Québec, du 7 au 11 novembre 2007.

rapports entre les différents acteurs de la musique contemporaine et entre eux et la musique – des rites qui sont restés remarquablement stables au cœur de la tempête de la mondialisation et de la postcolonialité. Il suffit d'examiner, à ce niveau, les critères d'admissibilité et de sélection des œuvres et des participants à des concours comme le Forum du NEM pour identifier un ensemble de normes, qui loin d'être ambigus, obligent les compositeurs à concocter une panoplie de stratégies compositionnelles et discursives pour se démarquer de leurs compétiteurs (cf. chapitres VI et IX) et se faire reconnaître par le jury qui représente ici la figure de pouvoir et d'autorité de la tradition (cf. chapitre V, section 2 et chapitre VII, section 4).

Comment développer, dans le cadre du Forum du NEM, un récit musical individuel au sein d'un rituel opposant des finalistes qui ont tous le même âge, qui se trouvent tous pratiquement à la même étape quant à leur parcours académique et leur carrière de compositeurs, et étant donné que tous devaient composer une œuvre pour le même ensemble, dans le cadre du même événement, selon les mêmes critères de composition établis par le jury? Ces facteurs similaires sont d'autant plus mis en évidence étant donné qu'ils sont tous motivés par le même objectif: gagner la compétition.

En posant la question ainsi, la musique revient au centre, non seulement comme enjeu postcolonial, ou comme élément dans un processus de reconnaissance, mais aussi comme objet qui jouit de ses propres règles et de ses propres normes, et à travers lequel les compositeurs se positionnent et expriment leur agencéité. Je situe anthropologiquement les « normes » dans le sens proposé par Mahmood et Butler, en prenant le Forum du NEM comme lieu et moment ethnographique pour mesurer « the undoing of norms » par les finalistes.

Je ne suis pas la première à situer ainsi la musique comme objet d'analyse. Les courants sémiologiques en musicologie et ethnomusicologie ont surtout abordé la musique à travers les stratégies de composition des compositeurs. Mais il y a une différence qu'il importe de souligner. Dans le cas des musicologues, la musique tend à être traitée principalement comme « texte ». C'est dans le texte même, c'est-à-dire, dans les œuvres, dans leur style et dans leur forme qu'ils tentent de chercher des réponses à des questions qui sont souvent d'ordre esthétique ou, à la limite, d'ordre biographique et

historique quand il s'agit de compositeurs célèbres. Dans cette littérature, des illustrations musicales et des extraits sonores servent souvent à situer les discours des compositeurs sur la musique et leurs biographies et à illustrer la mesure dans laquelle leurs œuvres reflètent les stratégies et les outils de composition qu'ils affirment avoir privilégiés.

Les musicologues critiques, les sociologues et jusqu'à un certain degré les anthropologues de la musique tendent au contraire à traiter la musique comme pré-texte, ou même comme sous-texte où les stratégies de composition ou de performance ou de transmission de la musique servent de signes qui renvoient à ou qui reflètent forcément des dispositions sociopolitiques, culturelles, économiques et discursives qui dépassent de loin la musique, permettant ainsi de tirer des arguments plus généraux sur les sociétés en question.

Dans mon cas, j'ai plutôt tenté de traiter la musique comme *inter-texte*, non pas dans le sens barthéen d'intertextualité, mais plutôt comme lieu de médiation à travers lequel les compositeurs négocient leur liminalité. La musique est un inter-texte à travers lequel ils entrent en dialogue avec la société en tant que musiciens (premier niveau de liminalité), avec la tradition et les gardiens de ses canons en tant que jeunes compositeurs en quête de reconnaissance (deuxième niveau de liminalité), et avec l'Occident en tant que « sujets postcoloniaux » (troisième niveau de liminalité).

De manière concrète, je ne « falsifie » pas leurs discours sur la musique ou sur leur musique en cherchant dans leurs œuvres des contradictions ou des analogies avec leurs stratégies de composition ou leur biographies. Dans le contexte du Forum du NEM, ce sont les membres du jury qui jouent le rôle de « falsificateurs » en examinant la présence d'une potentielle cohérence ou incohérence entre le discours et la musique des candidats et en leur demandant de se justifier dans un cas comme dans l'autre. En tant qu'anthropologue, je ne voulais surtout pas que les compositeurs me confondent avec le jury, i.e. les représentants par excellence des structures de pouvoir de la musique contemporaine. Certes, je tente d'établir des liens entre la musique, le discours, l'identité, la biographie, mais ces liens n'ont de sens que si l'on prend en compte la relation entre les compositeurs et le jury, entre les compositeurs et les musiciens, entre

les compositeurs et la tradition, et la relation des compositeurs entre eux dans le cadre du Forum. Ces liens n'ont eux-mêmes de sens que si l'on considère la liminalité des compositeurs et leurs tentatives de la dépasser. Ainsi, loin de me limiter au texte pour en déduire les discours des compositeurs, ou encore de me servir de leurs stratégies de composition comme pré-texte pour extrapoler des généralités sur la musique contemporaine et sur les sociétés occidentales, leurs stratégies de composition me servent d'inter-textes pour explorer, dans les chapitres qui suivent, les relations d'appartenance, de reconnaissance et d'errance extrêmement complexes et parcourues de conflits qui caractérisent les sociétés contemporaines, et dans ce cas particulier, les sociétés contemporaines occidentales.

Ayant situé et exposé de manière approfondie à travers les trois chapitres précédents mon approche analytique et théorique, le moment est venu, me semble-t-il, pour aller « sur le terrain »; et mon terrain commence, d'abord, là où le Forum est né – le Québec.

SCÈNE II

Le Québec au déjeuner

6h00. Zadah, mon réveille-matin humain, s'introduit silencieusement dans la chambre et attend. Bien que je sois épuisée, je me lève. Merci mon amour pour m'avoir réveillée, aurais-je voulu lui dire ... mais je ne dis rien. Je la porte dans mes bras et nous descendons l'escalier.

6h30. Elle est enfin assise à sa table miniature, savourant son *Cheerios* au miel. Il y a trop de sucre là-dedans, mais bon. J'entends les pas légers de Kynda sur l'escalier. « Bonjour kat-koush! », déclaré-je avec enthousiasme. Elle me répond par un sourire timide mais sincère et s'installe à côté de sa sœur.

Je profite du répit de 20 minutes que les *cornflakes* m'accordent pour consulter l'un de mes deux quotidiens. Du *Globe and Mail*, je ne garde que la section « Commentary » et la section « Reviews ». « Business » et « Sports » vont directement à la boîte de recyclage. Je procède méticuleusement à éliminer chialeurs, conservateurs, et politiciens invertébrés – un exercice de filtrage intellectuel brutal. Rares sont les survivants de ce massacre quotidien, je l'avoue. Parfois, c'est carrément un génocide. Il m'est arrivé de tout jeter au recyclage par frustration sans lire un mot.

7h00. Un petit bruit devant la porte de l'entrée me fait signe de l'arrivée du *Devoir*. Enfin, je l'attendais depuis 6h! Le livreur du *Globe and Mail* est beaucoup plus ponctuel, il faut le dire. À la une, deux en-têtes criant : « Diversité culturelle: la confiance règne à Québec comme à Ottawa » et juste à côté : « Les religions, coupables de tous les maux? »⁴⁵. Devant cette en-tête, je sens venir un irrésistible envie de rouler les yeux.

De la « une » du *Devoir*, je saute sans détours à la dernière page pour consulter la caricature où j'ai droit à mon premier rire de la journée – un cadeau bien apprécié. À la page « Idées », je retrouve souverainistes offusqués, gauchistes déterminés, politiciens en état de siège, mis à part l'idiot ponctuel qui commente les événements à l'étranger. C'est tellement rassurant de constater matin après matin que certaines choses ne changent jamais. J'espère du fond de mon cœur que la question nationale ne sera jamais résolue, sinon *Le Devoir* serait d'une platitude insupportable.

Tout en lisant distraitement, d'une lecture trempée de scepticisme, je concocte un stratagème pour habiller Zadah sans avoir à courir après elle les pyjamas traînant entre ses jambes. Pour Kynda, il suffit de la laisser choisir ses vêtements, excellent prétexte pour se préparer. Je monte ensuite les escaliers quatre par quatre pour m'habiller, me maquiller, insérer mon portable dans un sac à dos déjà trop lourd grâce à deux livres beaucoup trop épais, imprimer quelques articles à lire, sauvegarder mes textes inachevés sur ma clé USB, laissant *Le Devoir* à moitié lu et sans doute insulté, abandonné à côté de la vaisselle.

8h00. L'autobus scolaire arrive au coin de la rue. Kynda se met en file avec les enfants du quartier et monte à son tour. De retour à la maison pour ranger la vaisselle et sortir la viande du souper, je prends malgré tout la peine de chercher *Le Devoir* de la cuisine avant de partir.

8h15. Départ pour la garderie. Zadah court à sa classe et s'installe pour son deuxième déjeuner du matin. Maman déjà oubliée.

⁴⁵ *Le Devoir*. L'édition du 3 octobre 2005.

8h40. Je prends le métro vers l'Université. En route, je décide de me réchauffer pour les heures d'écriture qui m'attendent en sortant de nouveau mon journal insulté.

Le premier article annonce une victoire prochaine pour un « bloc de pays mené par le Canada, le Québec et la France » qui seraient les promoteurs d'un traité de l'UNESCO sur la diversité culturelle. Le traité donne à la culture « un statut différent sur la scène mondiale, quitte à isoler les États-Unis, ... farouchement opposés à ce que les produits et services culturels ne soient plus considérés comme une simple marchandise, mais plutôt un domaine avec un caractère identitaire et social très fort » (cf. note 43). Le deuxième article commence ainsi : « Les religions sont responsables de tous les malheurs du monde! Pour nombre de Québécois, il y a dans ce type de position une vérité d'évangile. Évangile issu de la Révolution Tranquille » (cf. note 43).

Dans la section B qui contient les nouvelles culturelles du jour, une photo de la ministre libérale de l'immigration et des communautés culturelles, Lise Thériault (en 2005), entourée d'enfants à la Grande Bibliothèque, domine la page. L'image est annotée ainsi : « La ministre ... a lancé hier ... la Semaine québécoise des rencontres interculturelles. ... Jusqu'à dimanche prochain, diverses activités auront lieu dans chaque région du Québec sur le thème « Ensemble et différents pour réaliser le Québec de demain » (cf. note 43).

Plus haut, sur la même page, deux autres en-têtes parlantes : « Riopelle déménage à Marseille : Le Musée des beaux-arts de Montréal poursuit ses percées internationales » et un article sur une vedette en herbe de la chanson québécoise : « Un texte de chanson témoigne d'une expérience, véhicule une histoire qui parle aussi du lieu où l'on habite. Elle fait partie d'un patrimoine » affirme l'artiste, Catherine Major (cf. note 43).

Je note rapidement les quelques signes subliminaux que ces articles du *Devoir* viennent de m'envoyer :

- 1) Le Québec est un pays, au même titre que la France et le Canada, qui a un rôle à jouer sur la scène mondiale.
- 2) Il jouit d'une culture distincte qui se situe entre la France et le Canada (i.e. l'Amérique du nord) et qu'il faut diffuser et légitimer, particulièrement au sein de la francophonie, et qu'il faut protéger contre l'hégémonie économique et culturelle états-unienne.
- 3) Cette culture est composée d'un ensemble de services et de produits culturels (l'art, la musique, le cinéma, la littérature, le théâtre, etc.) qui construisent et renforcent un imaginaire social et identitaire. S'il n'est pas partagé, cet imaginaire est néanmoins distinct.
- 4) Cette distinction peut être cernée sur divers niveaux : a) une société francophone, fortement laïque, urbanisée, qui s'est épanouie en se modernisant, grâce à la Révolution Tranquille des années 1960 et la rupture identitaire et culturelle avec le dogme catholique; b) une société pluraliste qui se veut ouverte tout en étant républicaine, dont la politique culturelle tend en conséquence vers le modèle plus intégré de l'interculturalisme plutôt que vers la mosaïque multiculturaliste du Canada trudeauiste.

9h20. Le métro s'arrête à ma station. Je roule *Le Devoir* n'importe comment et je saute de mon siège pour me diriger au département d'anthropologie.

9h30. Il est seulement 9h30! J'ai l'impression que c'est déjà l'après-midi. Je m'installe à mon bureau pour écrire avant que la lassitude ne s'empare de moi. Pour quelques heures, la Maman cède sa place à l'anthropologue.

CHAPITRE IV

Naviguer à travers les post-s et -ismes du Québec contemporain

L'histoire de la musique contemporaine au Québec n'échappe pas aux grands événements qui ont marqué la société québécoise durant le XXe siècle jusqu'à aujourd'hui, ni aux courants qui dominent dans les sciences humaines. En fait, on ne peut suivre la feuille de route que nous fournit la musique contemporaine au Québec sans quitter le cadre strictement musical et s'attarder à des notions chères aux spécialistes des sciences humaines, telles que la culture, le territoire et l'identité. Ou devrais-je plutôt dire, on ne peut suivre cette feuille de route musicale sans *s'enliser* dans la question de la culture, du territoire et de l'identité?

Ces termes font partie de toute une famille de concepts qui subissent les assauts de la critique déconstructiviste et poststructuraliste des grands récits de la modernité. Depuis la mort du Dieu nietzschéen, et d'une certaine conception cartésienne de la vérité, les sciences humaines ont assisté à pas moins qu'un massacre épistémologique : Nous vivons à l'ère de la « fin des territoires », affirme Badie (1995), de « la fin de l'Homme » a prédit Foucault (1966), de « la fin de l'histoire », a déclaré Fukuyama (1992), de « l'illusion identitaire » nous dit Bayart (1996), « de la mort de l'auteur » a signalé Barthes (1984[1968]) et la culture n'a pas échappé à cette compulsion fataliste.

Depuis l'interprétation boasienne des cultures comme entités distinctes, organiques, dynamiques, mais cohérentes (Boas et Stocking 1974), à l'interprétation structuraliste de la culture comme système de codes et de représentations qui relie des individus partageant une même structure de significations (Lévi-Strauss 1974), au virage littéraire qui introduit les concepts de textualité et de théâtralité dans la vie en société (cf. chapitre III, section 3.2, note 41), à l'interprétation phénoménologique et herméneutique qui met l'accent sur le vécu, la subjectivité et l'intersubjectivité (Rabinow et Sullivan 1979), au processus de « cultivation » ou *culturing* (Friedman 1994) à la « culture

comme construction » qui est traversée de dynamiques de force économiques, politiques, ethniques et qui est inscrite dans des processus historiques tels que le colonialisme et l'impérialisme (Saïd 1993), la culture est devenue un concept si polysémique, si politisé et si « contaminé » qu'il serait sans doute plus utile de l'abandonner, affirme Abu-Lughod (1991).

En dépit de ces remises en question, la culture, l'identité et le territoire occupent, en tant que concepts anthropologiques, produits, constructions ou lieux de l'imaginaire, une place centrale au Québec, si l'on se fie aux quelques bribes de la vie quotidienne que j'ai retenues du quotidien *Le Devoir*. La notion de « culture », spécifiquement, a même été au centre d'un ouvrage anthologique qui a réuni un groupe interdisciplinaire de spécialistes des sciences humaines et sociales, et des arts et des lettres du Québec (Lemieux, et al. 2002). L'objectif du projet consistait à mettre « à la disposition d'un large public de personnes intéressées par la culture au Québec, des bilans portant sur la recherche réalisée depuis 25 ans dans diverses disciplines », tout en mettant l'accent sur « les œuvres de création et sur les processus de production, de diffusion et de réception qui les accompagnent » (Lemieux, et al. 2002:1). Dans l'introduction à cet ouvrage monumental, Denise Lemieux, la directrice du projet, n'a pas hésité à poser d'emblée la question, « qu'est-ce que la culture? ». À l'instar de l'anthropologue et sociologue Fernand Dumont, elle fait la distinction entre deux dimensions de la culture : la première, anthropologique, désigne « des faits de civilisation, de mentalité et de modes de vie » et la deuxième provient des études littéraires, philosophiques et esthétiques des divers domaines de l'art et réfère « aux œuvres et aux représentations qui en émergent, mythes, religions, philosophies, idéologies, arts et sciences » (Lemieux, et al. 2002:5-6).

La lecture de cette anthologie démontre que chacune des différentes disciplines qui ont abordé la question de la culture et des productions culturelles au Québec, et leur nébuleuse conjugaison avec la notion d'identité et de territoire, a privilégié une porte d'entrée ou un axe d'investigation particulier. Cependant, des thèmes récurrents traversent les disciplines et les différents angles d'approche, dont le plus présent et sans

doute le plus évocateur est celui de l’ambivalence identitaire qui, selon bon nombre de spécialistes du Québec, transparaît dans les productions culturelles.

En effet, dès qu’on tente de cerner la relation entre la culture, les productions culturelles et l’identité au Québec, l’ambivalence surgit comme un *leitmotiv*. Ainsi, si l’on prend l’exemple de la musique, les ouvrages musicologiques d’ici (ici étant le Québec) tendent à mettre de l’avant une musique de l’entre-deux-mondes – une musique tiraillée entre l’Europe (et particulièrement la France) et l’Amérique du nord. Cela étant dit, cette ambivalence ne semble pas avoir découragé les musicologues de tenter d’écrire une histoire nationale de la musique québécoise.

Dans ce chapitre, je tenterai, dans un premier temps, de relever les points de convergence et divergence dans l’interprétation de cette ambivalence, à travers une revue critique d’un échantillon de la littérature portant sur le Québec. Je tenterai, ensuite, d’illustrer ces diverses expressions d’ambivalence en m’appuyant, tantôt sur des exemples tirés de la fiction et des essais politiques, tantôt sur l’histoire de la musique contemporaine au Québec. Ce chapitre se veut, en fait, un prélude à celui qui le suit dans lequel, j’examinerai, la mesure dans laquelle les diverses interprétations et réinterprétations de l’ambivalence identitaire au Québec ont marqué les processus politiques et esthétiques du développement de la musique contemporaine au Québec. Ces processus et les politiques culturelles qui en découlent ont eu, selon moi, une incidence directe sur l’émergence du Forum du NEM en tant qu’événement musical à la fois québécois et international.

1 L’ethnologie du terroir (musical) québécois

Dans le champ anthropologique, la monographie de Léon Gérin, intitulée *L’Habitant de St-Justin* (Gérin 1898; voir aussi Garigue 1956) compte sans doute parmi les premières études ethnographiques entreprises au Québec⁴⁶ et sur le ‘terroir’⁴⁷ québécois, pour

⁴⁶ J’aimerais remercier le professeur Gilles Bibeau qui, dans le cadre d’un contrat d’auxiliaire à la recherche, m’a donné l’occasion de dénicher ces faits de l’histoire des sciences sociales au Québec.

⁴⁷ Comme l’a souligné Bernard Genest, « c’est ... à propos du vin qu’apparaissent, aux XVIe et XVIIe siècles, les expressions « avoir le goût du terroir » et « sentir le terroir ». Ces deux expressions traduisent un défaut particulier à un pays qui peut tenir à des causes diverses. ... Le terroir peut aussi suggérer des habitudes et des coutumes

utiliser une expression très connotée. Cela étant dit, selon l'anthropologue Richard Handler, ce sera plutôt une monographie publiée sous la plume de l'anthropologue américain Horace Miner (1939), un disciple de l'École de Chicago, qui servira de catalyseur pour un questionnement au sein des sciences sociales québécoises sur la notion de terroir au Québec (Handler 1988).

Dans la préface de son ouvrage qui porte sur le village de St-Denis de Kamouraska, Miner décrit son étude ainsi : « The ethnographic description of the old rural French-Canadian folk culture in its least-altered existent form » (Miner 1939:ix). À l'instar de son maître, Robert Redfield, qui avait développé la notion de *folk society* suite à ses études des communautés traditionnelles au Mexique, Miner était convaincu que le village de St-Denis avait préservé les traits d'un Québec traditionnel et rural qui rappelle les sociétés « primitives » étudiées par Redfield. L'ouvrage provoqua un débat passionné sur la légitimité d'une telle analyse, ainsi qu'un échange polémique sur les faits sociaux ou les traits caractéristiques du terroir québécois. Néanmoins, c'est dans cette perspective d'une ethnologie du terroir qu'une première génération d'ethnologues, dont Marius Barbeau et Jean-Claude Dupont, entreprennent la collecte et l'analyse de la culture matérielle du terroir québécois (voir Dupont, et al. 2001).

En ce qui concerne la musique, les recherches de Barbeau sur le patrimoine traditionnel musical au Québec ont contribué à l'émergence d'un mouvement revivaliste tant dans le domaine de la recherche que dans la pratique musicale à partir de la deuxième moitié du XXe siècle. Bien qu'il soit considéré, avec raison, comme le père de l'ethnologie musicale au Québec, les recherches de Barbeau s'inscrivent dans une tradition folkloriste qui le précède de près d'un siècle. Selon le musicologue Gordon E. Smith, les premières collectes de textes de chansons réalisées par des chercheurs canadiens-français datent de 1840 (Smith 2001). Bien qu'elles soient fortement influencées par les modèles philologiques et nationalistes qui dominaient en Europe et particulièrement en France, les traditions folkloristes au Québec et en France, soutient Smith, se distinguent l'une de l'autre sur plusieurs plans :

typiquement rurales ou régionales. On dira un écrivain du terroir, parce que l'œuvre puise à ses racines tant par le langage que par l'univers décrit » (Genest 2001:155).

A point of comparison between the French and French Canadian folk song movements was that whereas France emphasized above all collecting (preservation) of the folk song repertoire ... , in Québec, folk song was regarded as a means of heightening historical and literary self-consciousness as well as national identity (Smith 2001:1164).

Toujours selon Smith, la collection la plus importante du XIXe siècle est sans doute celle de Ernest Gagnon qui comprend les textes des chansons recueillies, des transcriptions musicales, des commentaires et une étude sur certains aspects musicaux des chansons (Gagnon 1865). Gagnon postula que l'absence de chromatisme et de notes sensibles (dissonantes) dans le répertoire musical québécois – des notes qui risquent de produire des intervalles dont la valeur morale et éthique est douteuse – était un indicateur du rôle important que jouait la religion dans la vie quotidienne du peuple canadien-français et de son caractère « moral et honnête » (cité dans Smith 2001).

Au XXe siècle, Marius Barbeau lègue, à son tour, des dizaines de milliers d'enregistrements et plusieurs collections de chants traditionnels (1929). Ses ouvrages ont contribué, comme le rappelle Smith, à la mise en scène et interprétation du répertoire dans des festivals auxquels Barbeau a participé comme organisateur :

Barbeau encouraged the performance of folk music through the establishment of festivals and concerts. The two folk and handicraft festivals held at Château Frontenac hotel in Québec City (1920, 1928) sponsored by the Canadian Pacific Railway (CPR) ... featured performances by both traditional and concert musicians The commercial motives of the CPR were overshadowed by Barbeau's goal of bringing together musicians of different backgrounds and encouraging composers to create a distinctly national music based on folk traditions (Smith 2001:1166).

La démarche teintée de nationalisme de Barbeau rejoint celle d'autres sociologues, ethnologues et historiens du Québec, dont Marcel Rioux (1964; 1971) et Lionel Groulx (1958). En revanche, chacun tend à situer le terroir québécois dans des lieux et des temps différents, comme l'a remarqué Handler :

For clerical-conservative nationalists like the historian Groulx, Catholic New France represented both the birth of the nation and its finest flowering. For contemporary nationalists like Rioux, nineteenth century rural Quebec was the milieu in which a cumulative process of differentiation led to the emergence of new nation (Handler 1988:67)

Malgré ces divergences, les divers discours sur le terroir québécois soulignent un désir implicite de mettre de l'avant un récit ou un mythe d'origine propre au peuple québécois. Ainsi Barbeau fait un lien, dans ses recherches, entre les chansons médiévales profanes françaises et les chants québécois (Barbeau, et al. 1925). Plus tard,

son disciple Luc Lacourcière entreprend la cueillette de toutes les versions d'une même chanson pour reconstruire la version originale ou « authentique » de celle-ci (voir Dupont, et al. 1978).

Ainsi, depuis la première monographie ethnographique entreprise au Québec par Léon Gérin, en passant par les études ethnologiques du patrimoine depuis Barbeau jusqu'à Laurier Turgeon (1997), l'ethnologie québécoise tend à se centrer sur le terroir québécois et sur ses productions culturelles. Par conséquent, le Québec francophone contemporain tend à être négligé au profit d'une ethnologie du patrimoine traditionnel. Ce sont surtout les sociologues qui travaillent au cœur de la société québécoise contemporaine et qui tentent de cerner les contours d'un imaginaire collectif québécois. Dans ce champ de recherche, l'œuvre de Fernand Dumont compte sans doute parmi les plus importantes du Québec.

2 Inscrire le Québec dans l'ambiguïté

Pour Dumont, la culture est d'abord un lieu de « distance » et un « processus de stylisation » ou « dédoublement » qui permet à l'être humain de délimiter ses horizons de signification. Dans son ouvrage phare, *Le lieu de l'homme* (1968), Dumont introduit les notions de culture et de dédoublement pour rendre compte de la relation entre « culture première » et « culture seconde »⁴⁸. Ainsi, toute production culturelle est perçue comme une forme de mise en extériorité de soi par rapport à soi qui permet de pénétrer le monde intérieur d'une société pour y explorer les enjeux fondamentaux à partir desquels celle-ci se construit, se définit et se transforme. Les processus de dédoublement et de distanciation sont des catalyseurs de changement, ou de mutation. Pour cerner ces changements, Dumont privilégiait une approche historiographique centrée sur une critique des idéologies. Il espérait ainsi mettre le doigt sur la « genèse de la société québécoise » (Dumont 1993) et exposer ce qui fait sa spécificité. C'est dans cette perspective qu'il étudia le rôle de l'Église dans la société québécoise (Côté et

⁴⁸ Voir la définition donnée par Diane Lemieux dans *Traité de la culture*, citée dans l'introduction à ce chapitre (Lemieux 2002:5–6).

Dumont 1972). Dans cette perspective, il est légitime, je crois, de dire que l'ensemble de son œuvre porte surtout sur la « culture première ».

Cet attachement au concept de « culture première » a, me semble-t-il, une incidence importante sur la manière dont les dimensions politiques de l'identité sont traitées et analysées par les critiques, les anthropologues et les sociologues du Québec. Face à l'impossible tâche de réconcilier une réalité sociale et culturelle où s'entrecroisent et se superposent plusieurs horizons culturels (autochtone, canadien-français, anglophone, immigrant, etc.) avec la notion de « culture première », ils tendent à traiter l'identité québécoise comme étant « ambivalente » ou « incertaine », comme le souligne cette réflexion du politologue Léon Dion :

Les Canadiens français ... vivent la modernité (ou la postmodernité) dans l'incertitude d'une identité mal amarrée. ... Naguère, les élites cléricales et laïques veillaient à ce qu'ils taisent leurs divergences. ... À l'ère d'un pluralisme conçu comme une dimension essentielle de la modernité, les représentations et les choix des individus et des collectivités particulières les opposent bien plus souvent qu'ils ne les ressemblent (Dion 1995:469).

Il m'a paru clair au cours de mes lectures que l'hymne à l'ambivalence dans la pensée de Dion fait écho à un *leitmotiv* qui traverse l'ensemble de la littérature anthropologique, sociologique et politique sur le Québec.

2.1 L'ethnicité ou l'absence de la souche

En centrant ses recherches sur l'histoire des idéologies au Québec, Fernand Dumont espérait mettre le doigt sur l'imaginaire québécois et sur son ambiguïté à travers ses mutations. Le sociologue et historien Fernand Harvey lui a néanmoins reproché de ne pas avoir fait suffisamment le lien entre les représentations idéologiques et les groupes porteurs de ces idéologies (Harvey 1995). En effet, cette tendance a été renversée dans les études anthropologiques et sociologiques de la génération suivante. En anthropologie notamment, le Québec contemporain fait plutôt l'objet d'études dites « ethniques » qui sont centrées sur les autochtones d'une part, et sur les communautés « culturelles » et l'expérience d'immigration et d'intégration au Québec, de l'autre (voir Meintel 1997; Elbaz et Helly 2000).

Les anthropologues de l'ethnicité s'intéressent, entre autres, aux politiques d'intégration et aux enjeux de la reconnaissance de l'Autre dans la construction de l'identité québécoise. Selon l'anthropologue Gilles Bibeau, trouver un point d'articulation entre territoire, culture et identité qui pourrait être représentatif de la réalité québécoise et permettre l'inclusion de l'hétérogénéité dans le discours de la distinction québécoise (ou la québecité) est au cœur des politiques de développement et d'intégration culturelle au Québec (Bibeau 2002). Il présente cinq scénarios proposés par différentes figures des sciences humaines pour identifier ce point de conjoncture : les raisons communes (Dumont 1997), les politiques de la reconnaissance (Taylor et Gutmann 1992), le modèle transculturel (Tassinari 1989), l'anti-multiculturalisme (Fontaine et Juteau 1996) et l'interculturalisme (Rocher, et al. 2007). Parmi tous ces scénarios, les deux derniers me semblent être les plus présents aujourd'hui. Ils ont, en effet, émergé en réaction au multiculturalisme – un modèle qui s'est introduit depuis les années 1960 dans l'imaginaire canadien et québécois. Le multiculturalisme a surtout été critiqué pour sa tendance à déshistoriciser les immigrants et à les emprisonner dans des images stéréotypées de leurs cultures d'origine. D'ailleurs, le modèle multiculturaliste a été particulièrement critiqué par les penseurs nationalistes québécois qui y voyaient une stratégie sournoise des politiciens fédéralistes pour minimiser la portée des revendications de la distinction québécoise⁴⁹.

Récemment, l'interculturalisme a émergé comme une troisième voie potentielle au Québec. Ce virage est reflété dans le passage graduel d'un nationalisme territorial au sein duquel peuvent exister plusieurs « communautés culturelles », à une citoyenneté civique qui se veut interculturelle, c'est-à-dire, étroitement liée à l'État de droit et faisant la promotion d'une culture publique commune fondée sur le mariage du pluralisme ethnique aux valeurs héritées de la tradition judéo-chrétienne et de l'humanisme grec. Pendant un bon moment, l'interculturalisme semblait s'établir au Québec d'aujourd'hui comme une alternative à l'intégrationnisme d'un discours républicain importé de la France et au multiculturalisme canadien. Montréal représente

⁴⁹ Une omission importante et très éloquente doit être notée dans ce débat sur l'identité québécoise, le pluralisme, l'intégration et le vivre-ensemble au Québec : Peu importe le modèle ou le scénario de co-existence qui est proposé, les peuples autochtones sont rarement, voire jamais, mentionnés. Pourtant la première expérience de rencontre avec l'Autre a été celle qui a eu lieu entre les autochtones et les premiers colons français.

à cet égard le territoire interculturel par excellence. Ainsi, le Ministère de la Culture, des Communications et de la condition féminine a mis sur pied, de concert avec la Ville de Montréal, plusieurs programmes de soutien à l'interculturalisme, dont l'objectif consiste à « soutenir activement la participation des personnes de toutes origines qui vivent au Québec à l'identité culturelle québécoise, à l'expression de sa créativité artistique et à la fréquentation de sa production culturelle diversifiée »⁵⁰.

Certes, l'interculturalisme n'est pas sans ses détracteurs et ses défauts. Il est loin de faire consensus comme nous le verrons plus loin. Il suffit de dire pour le moment que l'intérêt que portent les anthropologues et sociologues de l'ethnicité aux enjeux de l'intégration dans une société pluraliste dotée d'un projet de souveraineté identitaire et politique a eu un impact important sur l'orientation épistémologique et idéologique des recherches en sciences humaines et sociales au Québec. En fait, on a tendance à faire porter les études sur les groupes minoritaires ou marginalisés et sur leur cheminement à travers les labyrinthes de l'intégration culturelle, ainsi que sur les enjeux de l'hétérogénéité identitaire au Québec dans un groupe particulier au détriment d'une étude plus globale de la société québécoise. Par conséquent, l'anthropologie québécoise a été conduite à s'effriter entre plusieurs champs de recherche qui coexistent sans nécessairement se rencontrer : les études des peuples autochtones, les études ethnohistoriques du patrimoine (cf. section 1 dans ce chapitre) et les études ethniques. Entre les deux tendances, les Québécois dits « de souche » (ou d'ascendance canadienne-française) sont paradoxalement négligés en tant que « communauté » et sujets anthropologiques contemporains⁵¹. En réaction à ces orientations, le critique littéraire Simon Harel a noté avec quelque frustration que « les pensées contemporaines du pluralisme, de l'hybridité ont fracassé la cage dorée du refuge identitaire. Il n'est pas de bon ton d'être Québécois » (Harel 2004:73).

⁵⁰ Tiré du site officiel du Ministère de la culture, des communications et de la condition féminine : <http://www.mcccf.gouv.qc.ca/index.php?id=1491>. Consulté le 29 novembre 2008.

⁵¹ Contrairement aux anthropologues, les recherches des historiens et des sociologues sont en grande partie centrées sur les Québécois d'origine canadienne-française (voir, entre autres, Ouellet 1966; Rocher et Rocher 1973; Linteau, et al. 1989; Ramirez 1991; Lamonde et Bouchard 1995). Cela étant dit, il y a bien sûr toujours des exceptions qu'il convient de noter, comme les études ethnographiques de l'anthropologue Gilles Bibeau sur le groupe ultra-religieux des Bérêts Blancs (1976) et sur la toxicomanie dans le quartier d'Hochelaga-Maisonneuve (Bibeau, et al. 1995).

Dans son commentaire, publié dans la revue *Liberté*, Harel réagissait surtout à la période qui a suivi le référendum sur la souveraineté de 1995, une période marquée par la dissociation de plus en plus prononcée entre territoire, culture et identité, non seulement dans les champs de recherche sur le Québec, mais aussi dans le discours identitaire des nationalistes et souverainistes québécois. Cette tendance était reflétée dans les discours des députés, des ministres, des fonctionnaires du Québec, des chefs de partis politiques et des chercheurs des secteurs publics et universitaires, comme l'ont démontré les recherches de Denise Helly et Nicolas von Schendel (1996) qui portent sur la reconstruction de l'identité collective québécoise face aux enjeux de l'immigration. Helly et von Schendel avaient dégagé trois courants nationalistes post-ethniques qui s'inscrivaient dans cette tendance : un nationalisme métrocrate qui privilégie le modèle de l'État néolibéral; un nationalisme anti-anglais qui prône « une identité universaliste basée uniquement sur les référents de la langue, du territoire et des droits » (Helly et Schendel 1996:210); et un nationalisme pluraliste qui veut « effacer toute hégémonie de l'idéologie ethnique canadienne-française » pour mettre en place « l'idée de l'égalité des cultures et de leurs porteurs » (Helly et Schendel 1996:211).

Or, le sociologue Daniel Salée a fait une critique sévère de ces tendances qu'il associait à un certain souverainisme postnational. Il soutient que l'idée d'une nation québécoise « dés-ethnalisée, essentiellement civique et rationnelle, est en porte-à-faux par rapport à l'imaginaire social québécois » (Salée 1995:121). Elle repose, affirme-t-il, « sur une fiction idéologique à laquelle les élites politiques et intellectuelles souverainistes n'adhèrent même pas véritablement. Selon Salée, cette fiction « s'inscrit dans une perspective limitée et contraignante de la démocratie et de la citoyenneté » (Salée 1995:121). Ce modèle postnationaliste relève, insiste-t-il, de l'ordre de l'impossible et de l'utopique pour deux raisons : « la prédominance de la question identitaire dans la dynamique politique et le discours public contemporain; le raffermissement par l'État québécois de l'imaginaire sociopolitique ethniciste » (Salée 1995:123).

En réalité, soutient l'écrivaine et critique littéraire Régine Robin, la fascination pour la souche persiste dans les discours politiques et académiques qui prétendent s'en affranchir à travers « des lapsus, des actes manqués, des éléments détachés de leur

contexte que l'on trouve aussi bien dans les lettres des lecteurs, au niveau des tribunes téléphoniques, dans les conversations de taverne et dans les milieux politiques et intellectuels » (Robin 1994:190).

En rétrospective, les commentaires de Robin et de Salée préfiguraient d'une manière presque fatidique tous les débats identitaires qui allaient exploser dix ans plus tard. En effet, l'absence du Québécois de souche des discours de la classe académique et politique des années postréférendaires, redoublée de la mise de l'avant du pluralisme comme marqueur de l'identité québécoise contemporaine semble avoir provoqué une interrogation renouvelée sur la québecité. Ainsi, en 2006, la médiatisation de divers incidents mettant en scène des conflits interculturels a provoqué un débat sur les accommodements raisonnables accordés aux minorités qui a fait couler beaucoup d'encre. Par ailleurs, la concentration des médias à Montréal et l'hégémonie identitaire, économique et culturelle de la métropole a aussi fait l'objet de remises en question et de débats politiques et sociaux.

Enfin, en 2007, l'Action Démocratique, un parti politique qui fait appel à l'affirmation de l'identité de la majorité francophone et des valeurs qui la sous-tendent a connu un succès notable lors des élections provinciales. Ce succès a pris au dépourvu les partis et les mouvements politiques traditionnels, tant du côté fédéraliste que du côté souverainiste, les poussant, par conséquent (et sans doute par opportunisme), à afficher leurs couleurs identitaires à leur tour. Tous ces événements qui ont eu lieu durant une période assez courte mais intense, remettent en question « l'ambivalence » et « l'absence de la souche » comme cadre de référence identitaire.

Il n'en reste pas moins que le discours sur l'ambivalence est toujours aussi puissant dans les divers domaines des études québécoises. En 1994, l'historien Jocelyn Létourneau avait analysé les rapports de soi à l'autre dans les discours des Québécois d'ascendance canadienne-française à travers les mémoires déposés devant la Commission Bélanger-Campeau sur l'avenir politique et constitutionnel du Québec, suite à l'échec de l'accord de Meech Lake en 1990. L'historien avait soutenu que le « Nous-autres Québécois » qui se profile derrière les discours sur le nationalisme civique et la société pluraliste dans ces mémoires montrait surtout « à quel point

l'interaction et la collision des discours sociaux portant sur l'altérité produisent, au Québec, comme dans les autres sociétés contemporaines, de l'ambivalence plus que de la clarté, de l'équivoque plus que de la précision, ... à moins qu'on ne trouve là un indice au fait qu'il n'y ait aucune forme d'identité collective largement partagée au Québec, contrairement à ce que certains aiment proclamer » (Létourneau 1994:287).

Dans son plus récent ouvrage, *Que veulent vraiment les Québécois* (2006), Létourneau continue à défendre, en s'appuyant sur des analyses historiographiques du Québec, l'argument de l'ambivalence identitaire qui transparaît encore aujourd'hui dans les débats académiques et politiques sur le nationalisme et l'ethnicité. La thématique de l'ambivalence est reprise en fait peu importe les positions idéologiques et politiques des chercheurs. Comme nous le verrons plus loin, la différence émerge plutôt dans l'interprétation (positive ou négative) qu'on en fait. Cela étant dit, le discours de l'ambivalence trouve peut-être son expression la plus claire dans les productions culturelles, notamment la fiction et les essais politiques.

2.2 Fiction et non-fiction de l'entre-deux-mondes

Durant les années 1960 et 1970, les essayistes et les écrivains étaient à l'épicentre des transformations culturelles et politiques qui ont suivi la Révolution Tranquille (1960-1965). C'était particulièrement le cas des auteurs de *Parti pris*, une maison d'édition qui s'était transformée en un véritable mouvement à la fois littéraire et politique. Comme l'a noté Sherry Simon dans un article qui porte sur les enjeux de la traduction au Québec : « Le mouvement *Parti pris* ... est cette communauté naissante engagée dans la formation, la création, la conception et la révision collectives de son identité » (Simon 2004:95). Cet engagement, remarque Simon, s'est exprimé dans un vocabulaire situé à « la conjoncture du marxisme, de la psychiatrie, de l'existentialisme français de gauche – surtout Sartre – et de l'anticolonialisme façon Fanon ... et de penseurs comme Jacques Berque et Albert Memmi » (Simon 2004:96). Ce vocabulaire révolutionnaire transparaît surtout dans les textes de Pierre Vallières⁵² qui parle des « nègres blancs

⁵² Vallières est un ancien membre du FLQ, un groupe séparatiste militant associé à des actes de terrorisme qui ont conduit à la mort du ministre Pierre Laporte et aux événements d'Octobre 1970, lorsque le Premier Ministre du Canada P.E. Trudeau invoqua l'Acte des Mesures de Guerre pour mettre fin aux activités du groupe.

d'Amérique » (Vallières 1969) et de l'essayiste Pierre Vadeboncoeur qui perçoit la situation des Québécois comme le « génocide en douce » d'un peuple « errant sédentaire » :

Curieux peuple, qui en un jour a ... perdu sa religion, sans lutte, sans déchirement, comme on oublie de vieilles lettres déjà oubliées dans un grenier. ... L'histoire a fait que ce pays n'est plus en un sens qu'un immense emplacement, auquel, signe d'extrémité, il a fallu donner un nom qui n'avait pas autrefois valeur de symbole, le Québec, comme pour s'inventer un lieu dans une cité anonyme (Vadeboncoeur 1976:20).

Quarante ans plus tard, ce sont encore des essayistes qui provoquent le débat dans l'espace public québécois. L'ambivalence est abordée à travers un vocabulaire renouvelé, comme par exemple dans l'essai de Mathieu Bock-Côté dans lequel il déplore ce qu'il perçoit comme la « dé-nationalisation tranquille » de la société québécoise au nom d'un pluralisme idéologique (Bock-Côté 2007) et dans l'essai du pamphlétaire et conseiller politique Jean-François Lisée, *Nous* (2007), dans lequel il revendique la réaffirmation des droits de la majorité francophone, un « Nous » québécois qui, selon lui, aurait été trop longuement effacé au nom d'une politique d'intégration politiquement correcte qui est trop centrée sur les droits des minorités.

Ces points de vue puisent leurs arguments non seulement dans les sciences politiques et sociales, mais aussi dans un grand bassin de littérature de fiction, comme en témoigne les essais et romans de l'écrivain Hubert Aquin. Un ardent souverainiste qui voyait le Québec comme une société prisonnière de sa condition coloniale, dont l'ambiguïté face au projet indépendantiste était symptomatique de la mentalité du « conquis », Aquin a exploré la thématique de l'identité et de l'ambivalence de manière approfondie et souvent déchirée dans son célèbre roman policier *Trou de mémoire*⁵³ (Aquin, et al. 1993[1968]) :

Le conquis vit entre chien et loup, et, pour lui, chien fidèle, il n'y a qu'un jour au calendrier : un samedi saint sans lendemain Oui, le conquis s'est taillé une toute petite place entre la mort et la résurrection, il est mort et attend dans une espérance régressive et démodée un jour de Pâques qui ne viendra jamais (Aquin, et al. 1993[1968]:38).

⁵³ L'intrigue est construite autour d'un meurtre dont les circonstances mystérieuses sont recomposées à travers le croisement et la torsion des perspectives de plusieurs personnages impliqués dans le meurtre. Le lecteur est renvoyé d'une version de la vérité à une autre seulement pour que chaque version soit exposée en fin de compte comme étant un trompe-l'œil, c'est-à-dire une anamorphose (cf. la note suivante).

Au-delà du contenu, l'un des aspects les plus intéressants du roman est sa construction en forme d'anamorphose⁵⁴. Tant sur le plan identitaire que sur le plan idéologique, *Trou de mémoire* relève d'un paradoxe, car son contenu politiquement connoté est constamment contredit par sa forme anamorphique qui remet en question toute idéologie essentialiste ou regard objectivant sur l'identité, qu'il soit d'ordre littéraire ou politique. Ainsi, autant son appel à la révolution se limitait au cadre classique des révolutions des pays décolonisés – il renvoie à l'Afrique et à l'œuvre de Fanon particulièrement dans son roman – autant son style et son anamorphose évoquent l'incompatibilité du Québec avec ce cadre. Face à l'équation « territoire = culture = nation = État » qui s'est propagée dès le XIXe siècle en Europe, le roman d'Aquin semble dire au lecteur que la relation entre territoire, culture et identité au Québec ne peut être que de nature anamorphique, de par l'itinéraire historique particulier du Québec :

J'ai désappris – avant de naître – les danses de guerre de mon peuple conquis par des Français en dentelle qui, une fois encabanés ici, ont été conquis inlassablement et infiniment sur écran géant avec sous-titres en anglais La seule compensation du conquis absolu serait de comprendre pourquoi et de quelle incroyable façon il se fait enculer par l'histoire; mais justement, par définition, il a perdu la vue (Aquin, et al. 1993[1968]:38).

Selon Aquin, l'identité québécoise, prise telle qu'elle est, dans les limbes identitaires, entre une histoire doublement colonisée et un projet de société qui refuse de se concrétiser, ne peut que se construire dans un style baroque « qui épuise délibérément toutes ses possibilités et qui frôle sa propre caricature »⁵⁵. C'est ainsi que l'un des personnages du roman déclare: « Je suis le grand manipulateur de forme, dans le style « pur baroque » qui me résume divinement » (Aquin, et al. 1993:25).

En le lisant, je ne peux m'empêcher de penser que l'écriture anamorphique d'Aquin démentait son propre discours canonique du processus de décolonisation car elle semble mettre de l'avant une configuration anti-isomorphe de la relation entre territoire, culture et identité. Elle met plutôt en lumière le paradoxe de tenter de fonder un État-nation,

⁵⁴ Dans les arts, l'anamorphose renvoie à une représentation volontairement déformée d'une image, dont l'apparence réelle ne peut être distinguée qu'en regardant l'image sous un angle particulier ou au moyen d'un miroir courbe (Baltrušaitis 1984). Voir aussi « anamorphose » dans l'édition de 1992 du dictionnaire Larousse.

⁵⁵ Note dans l'édition critique de *Trou de mémoire*, établie par Janet M. Paterson et Marilyn Randall (Aquin, et al. 1993).

dans le sens romantique du terme, dont cette ambiguïté identitaire serait une caractéristique fondamentale⁵⁶.

Face à ce discours qui semble traverser à différents degrés la littérature de fiction et de non-fiction du Québec, les critiques littéraires (voir Allard 1991; Marcotte et Larose 1994) sont portés à projeter à leur tour l'image d'un Québec ambivalent déchiré entre l'Europe et l'Amérique, entre l'appartenance à un Nouveau Monde multiculturel et l'affirmation de sa distinction identitaire et de sa souveraineté politique, autrement dit, d'un Québec où les notions de territoire, d'identité et de culture sont constamment mises en tension. Il est donc peu surprenant que cette tension soit aussi présente dans la musique et qu'elle soit au cœur des études musicologiques au Québec.

2.3 La musique québécoise entre modernisme et postmodernisme

À l'instar de la littérature et d'autres productions culturelles, la musique des XXe et XXIe siècles au Québec est marquée par les diverses mutations dans le rapport au territoire, à la culture et à l'identité. Le débat se déroule par contre surtout à travers les paradigmes propres à la musique (voir Vincent 2000). Ainsi la période dite « moderniste » en musique au premier quart du XXe siècle se caractérise, au Québec, par le détachement d'un nationalisme lié à la terre, au mode de vie rural et à l'Église, et par la revendication d'une créativité personnelle, d'une liberté d'expression artistique et individualiste qui fait écho au *Refus Global* (cf. section 3.1 dans ce chapitre).

L'établissement de la Société de Musique Contemporaine de Québec (SMCQ) en 1968 signale le début du développement de l'infrastructure musicale et d'un mouvement dit « contemporain » en musique. À cette période formative de la scène musicale québécoise, l'influence des compositeurs modernistes et avant-gardistes français est encore très forte, surtout que le premier groupe de compositeurs « professionnels », dont

⁵⁶ Il y a bien sûr d'autres romanciers qui ont épousé d'autres points de vue surtout la nouvelle génération de romanciers, tels que Yann Martel, l'écrivain montréalais dont le roman *Life of Pi* (2002), gagnant du prestigieux Booker Man Prize, célèbre le pluralisme identitaire et religieux. Il ne faut pas oublier non plus le grand nombre d'écrivains issus de l'immigration et du milieu anglophone sans oublier les récits autochtones qui ont imaginé le Québec autrement. Il n'en reste pas moins qu'Hubert Aquin a été canonisé dans la littérature québécoise, en partie pour tout ce qu'il a écrit sur la question identitaire et sur la souveraineté.

Serge Garant, Gilles Tremblay et François Morel, ont tous été les élèves du compositeur français Olivier Messiaen⁵⁷. L'émergence d'une musique d'abord « canadienne » ne viendra qui suite à l'établissement des premières institutions fédérales pour la diffusion et la subvention de la musique, grâce à des organismes tels que le Canadian Music Centre (CMC), le Conseil des arts du Canada (CAC) et la Société de Concert de Musique Canadienne (SCMC), qui sont aussitôt redoublés au Québec par des organismes provinciaux comme le Conseil des Arts et Lettres du Québec (CALQ) (voir Vincent 2000).

Selon la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre, l'institutionnalisation de la musique et l'intérêt que portent des compositeurs « indépendants » vers l'expérimentalisme américain met fin à « l'hégémonie musicale européenne » au Québec seulement dans les années 1960 :

Other composers held themselves apart from these [modernist] trends. ... They pursued their creative work without adhering to the line of modernist thought defended so forcefully in polemical articles by Pierre Boulez (b.1925) in Europe and Serge Garant in Montréal. ... The 1961 meeting in Montréal of Québec and American experimental musicians during the International New Music Week organized by Pierre Mercure (1927-1966) put an end to European hegemony in Québec's music production and gave rise to new artistic thinking (Lefebvre 2001:1151).

Ce virage s'est graduellement inscrit dans un mouvement plus large qui est celui du postmodernisme. Le postmodernisme musical au Québec se caractérise dès lors par l'introduction de matériau autobiographique et « ethnique », par la référence à des enjeux historiques et par l'abandon du formalisme associé au courant moderniste – des traits incarnés dans l'œuvre *Lonely Child* (1980) du compositeur Claude Vivier⁵⁸ qui est

⁵⁷ Compositeur et organiste français, Olivier Messiaen trouve ses sources dans une profonde ferveur catholique, un goût prononcé pour les musiques modales et les rythmes non-occidentaux, ainsi que dans une étude scientifique approfondie du chant des oiseaux. Messiaen innova tant dans le domaine harmonique et mélodique (modes à transposition limitée, sérialisme intégral) que dans l'instrumentation (gamelan, ondes Martenot) et l'utilisation de la couleur musicale. Il est l'un des compositeurs les plus influents de la seconde moitié du XXe siècle (voir Michels 1988:547).

⁵⁸ Né à Montréal en 1948, Claude Vivier entreprend en 1967 des études au Conservatoire de Montréal auprès du compositeur Gilles Tremblay et du pianiste Irving Heller. En 1971, il étudie l'électroacoustique à l'Institut de Sonologie d'Utrecht auprès de Gottfried-Michael Koenig, pour ensuite séjourner à Cologne sous la tutelle de Karlheinz Stockhausen en composition et Hans Ulrich Humpert en électroacoustique. Il revient à Montréal en 1974 et reçoit des commandes d'œuvres d'institutions, dont le Concours de musique du Canada, la SMCQ et l'Orchestre national des jeunes du Canada. Il séjourne en Asie et au Proche-Orient en 1976-1977, notamment dans l'île de Bali, où il est instrumentiste dans un ensemble de gamelan. De retour à Montréal, Vivier co-fonde la société de concerts les Événements du Neuf en 1978. Il reçoit également des commandes de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) (*Orion*, 1979), de l'orchestre de chambre de Radio-Canada à Vancouver (*Lonely Child*, 1980) et de la société Radio-Canada pour le prix Italia (*Wo bist du Licht!*, 1982). Il voit également se réaliser en 1980 la création de son opéra

considéré comme le premier compositeur « postmoderniste » du Québec (Lefebvre 2001). Comme l'a souligné le compositeur François Dhomont, le virage postmoderniste au Québec ne peut être dissocié de sa proximité avec les États-Unis et du détachement identitaire de la référence à l'Europe et à la France des Lumières vers le rapprochement de l'Amérique française :

La société française imprégnée de l'esprit des Lumières ... renâcle devant un concept et un terme [le postmodernisme] qui choque son rationalisme : le mot traîne les pieds. ... En revanche, le fait que les premières manifestations de la postmodernité soient originaires des États-Unis explique probablement la perméabilité du Québec à ces idées (Dhomont 1990:28).

Cela étant dit, ces différentes tendances ne se substituent pas les unes aux autres, mais continuent plutôt à coexister et même à se croiser, ces courants n'ayant pas provoqué des guerres idéologiques comme ce fut le cas en France. Compte-tenu de cette oscillation identitaire et musicale, les ouvrages musicologiques au Québec tendent à inscrire l'identité des compositeurs québécois dans un cadre référentiel construit autour d'une double négation : la première socioculturelle, « ni Américains, ni Français »; et la seconde, musicale : ni « modernes, ni postmodernes ». C'est d'ailleurs une formule qui se retrouve un peu partout dans les études québécoises.

Cette expression trouve son écho dans les processus de canonisation de la musique contemporaine au Québec qui tendent de mettre de l'avant une musique de l'entre-deux mondes, c'est-à-dire, entre l'Amérique et l'Europe, entre le modernisme et le postmodernisme, entre le berceau des canons (l'Europe) et un territoire éclaté (l'Amérique), mais qui n'est pas moins imposant ou hégémonique. Les musicologues, à l'instar de leurs pairs dans les divers domaines des études québécoises, projettent l'image d'une musique de l'ambivalence sans jamais renoncer au projet d'inventer une tradition musicale proprement québécoise.

Kopernikus au Monument-National et le Conseil canadien de la musique lui octroie le titre de compositeur de l'année en 1981. Il part pour Paris en 1982 et meurt tragiquement dans son appartement parisien en mars 1983, laissant inachevée l'œuvre prophétique *Crois-tu en l'immortalité de l'âme?* (extraits d'une note biographique préparée par Martine Rhéaume pour le site officiel de la SMCQ : <http://www.smcq.qc.ca/smcq/doc.f/musique/artistes/compo/>. Consulté le 5 décembre 2008).

3 Chanter l'amour et la haine de l'ambivalence

La lecture des études sociologiques, historiques et anthropologiques sur le Québec, ainsi que des analyses littéraires et musicologiques permet de dégager certaines figures, métaphores, thèmes qui reviennent régulièrement : l'ambiguïté, l'incertitude, l'ambivalence, le baroque, l'anamorphose, la mosaïque, le kaléidoscope, l'ironie, le vertige, la culpabilité, l'oubli, le sentiment de ne posséder ni le territoire, ni l'histoire, etc. Ces thèmes se présentent comme autant d'indicateurs ou d'indices derrière lesquels se profilent différentes conjugaisons de la relation entre territoire, culture et identité au Québec et, sans doute, une certaine construction du Québec, de son histoire, de son actualité et de son avenir.

Comme le démontrent les exemples de la littérature et de la musique, parmi tous ces thèmes, c'est le thème de l'ambivalence identitaire qui s'impose. Cela étant dit, cette thématique est elle-même mouvante. Ainsi, la tendance à interpréter négativement cette ambivalence, la déplorer et parfois même la dénigrer a longtemps constitué un autre point de convergence entre les différents champs de recherche sur le Québec. En revanche, à partir du dernier quart du XXe siècle, un virage important s'est produit dans l'interprétation de l'ambivalence identitaire. Je m'attarderai dans les pages suivantes à discuter de ce virage car il a marqué forcément la musique.

3.1 Du double « ni » au double « et »

On ne peut comprendre l'attitude négative envers l'ambivalence identitaire qui traverse les divers champs des études québécoises après la Révolution Tranquille sans la replacer dans le contexte du *Refus Global* – un manifeste signé en 1948 par le peintre Paul-Émile Borduas et un groupe d'artistes⁵⁹ qui ont voulu tirer la sonnette d'alarme contre l'oppression des élites cléricales et politiques de l'époque duplessiste (surnommée la grande noirceur). Il importe de citer quelques extraits du manifeste :

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques.

⁵⁹ Outre Paul-Émile Borduas, les signataires du manifeste sont au nombre de quinze, dont sept femmes.

Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cautionnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire – faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre (Borduas 1948).

L'isolement, ce refuge dans le refus, dans ce Québec de la grande noirceur, représentaient pour les signataires le seul espace de liberté. Le refus ne pouvait qu'être *global*, ne pouvait que tout rejeter, car l'oppression était si totalisante qu'elle avait tout envahi. Dans la pensée des signataires du *Refus Global*, c'était seulement après avoir tout refusé, qu'il était possible de recommencer.

Une petite parenthèse s'impose ici : Plusieurs chercheurs, tels que Martin Meunier et Jean-Philippe Warren (2002) et de plus en plus de spécialistes des productions culturelles québécoises dont Éric Bédard (2007) et Marie-Claude Loiselle (2005) ont récemment remis en question cette représentation de la période qui a précédé la Révolution Tranquille et particulièrement la représentation du rôle de l'Église et du rapport de celle-ci à la société québécoise. S'ils sont d'accord que le *Refus Global* et plus tard la Révolution Tranquille ont permis de diriger le Québec dans une nouvelle direction prometteuse et que les circonstances de leur émergence sont historiquement bien documentées, ils refusent l'image et la construction linéaire et caricaturale de cette période – une construction qui tend à ignorer les aspects positifs et la complexité du contexte socioculturel et sociopolitique de l'époque. L'enracinement de ces représentations réductrices dans l'espace public, soutiennent-ils, empêchent d'avoir une perspective critique et nuancée sur l'histoire du Québec, sur son rapport à la religion et surtout sur la question identitaire.

Cela étant dit, le discours du *Refus Global* a été à plusieurs égards mythifié et canonisé. Ainsi, dans les années 1950 et 1960, dans la foulée des revendications identitaires de la Révolution Tranquille qui a suivi le *Refus Global* et qui avait propulsé le Québec, selon le discours dominant, vers la modernité, il y avait peu d'appétit pour un discours ambivalent et l'incertitude identitaire. Par conséquent, pour les intellectuels de la Révolution Tranquille, l'omniprésence de l'ambiguïté dans les productions culturelles québécoises était perçue comme un trait négatif. Ainsi, le critique littéraire Gilles Marcotte qualifia la littérature québécoise en 1964 comme une littérature de « vertige »,

dont le manque d'ancrage identitaire l'emprisonnait dans un pessimisme perpétuel, quasi suicidaire :

Interroger le roman canadien-français contemporain sur le plan des valeurs, c'est découvrir d'abord qu'elles y sont niées, qu'elles y sont emportées, balayées par un profond vertige. ... Le réel n'est pas fait assez dense, assez présent, pour imposer définitivement une autre loi que celle de l'absence (Marcotte et Larose 1994[1964]:85).

Ce point de vue était aussi partagé par les artistes, notamment les compositeurs, comme en témoigne la réponse de Serge Garant⁶⁰ à la suggestion du compositeur français Pierre Boulez de quitter le Québec dans les années 1960 :

Quand le Québec sera mon pays, alors je partirai, si les conditions sont les mêmes, parce qu'alors, il y aura un sens à être Québécois à l'étranger. Quitter le Québec maintenant, ce n'est pas un geste, c'est un rien (Garant cité dans Duguay 1971:49).

La volonté de se libérer du paradoxe ou *double-bind* de l'ambivalence allant de pair avec un projet national, et le désir d'imaginer le territoire, l'identité et la culture autrement se fait ressentir à partir des années 1980 qui témoignent d'un virage important dans la perception de l'ambivalence de l'identité québécoise.

Ce changement d'attitude survient grâce en grande partie à une nouvelle génération d'écrivains qui commence à se détacher de la référence eurocentriste des années 1940 et 1950⁶¹ pour ancrer leurs récits et musiques, d'abord, dans la métropole – un Montréal qui s'était épanoui sous le soleil de l'Expo 67 – et ensuite, dans l'Amérique (voir Nepveu et Marcotte 1992).

Ainsi le territoire québécois ne se projette plus à travers le *terroir*, mais plutôt à travers la métropole cosmopolite de Montréal et à travers le continent nord-américain qui deviennent les portes d'entrée dans un monde éclaté, urbanisé et déterritorialisé. Tant dans la musique que dans la littérature, l'ambiguïté devient un atout, un signe de dynamisme dans un monde de plus en plus en mouvement.

⁶⁰ Serge Garant était peut-être l'un des compositeurs les plus engagés musicalement et politiquement de sa génération. Pour en savoir plus sur son rôle dans le développement de la scène musicale québécoise et sur ces positions sur l'identité québécoise, voir l'ouvrage de la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec* (1986).

⁶¹ La majorité des artistes et intellectuels qui ont participé activement à la Révolution Tranquille dans les années 1960 retournaient de la France qui, à cette époque, jouait encore le rôle de métropole culturelle pour la génération du *Refus Global*.

Les interprétations de l'ambiguïté qui, au lendemain de la Révolution Tranquille, tendaient à inscrire l'identité des artistes québécois dans un cadre référentiel construit autour d'une double négation – une identité ni française, ni américaine – sont remplacées par une célébration de la société postmoderne qu'aurait toujours été le Québec. Le Québec passe d'une société marquée par l'absence ou la négation identitaire qui est sous-entendue dans le double « ni » à une société de multiples présences, réaffirmée à travers le double « et » – *et Français, et Américains*.

L'éloge de l'ambivalence est mis de l'avant par une nouvelle génération de penseurs et d'artistes québécois à travers une relecture radicale de l'histoire du Québec. Jadis subsumée dans un récit fondateur dont les marqueurs identitaires s'inscrivent dans la lutte d'un peuple pour préserver et situer sa distinction socioculturelle et historique au sein du continent nord-américain et de la francophonie, l'histoire du Québec est relue dans la perspective d'une société située au croisement de plusieurs histoires, dont celles des autochtones, de deux régimes coloniaux et de flux migratoires transatlantiques, continentaux et plus récemment transnationaux.

Selon les historiens, sociologues et critiques révisionnistes, la pluralité, la migration, le colonialisme et le postcolonialisme, loin d'être des phénomènes récents, ont toujours fait partie de l'expérience québécoise (voir Ouellet 1966; Brunet 1969; Linteau, et al. 1989; Ramirez 1991; Lamonde et Bouchard 1995; Létourneau 2000; Roby 2000). La revendication identitaire qui aurait laissé ses stigmates sur la conscience de la société québécoise, sous la forme de rébellions (1837-1838) avortées, de l'exode catastrophique des populations rurales vers les villes urbaines et vers la Nouvelle-Angleterre au début du siècle, d'une Révolution Tranquille inachevée (1960-1965) et, plus récemment, d'un projet souverainiste irrésolu (les référendums sur la souveraineté de 1980 et 1995) est relue à travers un nouveau paradigme qui traite l'ambiguïté et l'ambivalence comme forces positives dans la construction de l'identité québécoise.

3.2 Résonances musicales de l'américanité

Pareillement, dans le monde de la musique, le virage vers une interprétation positive de l'ambivalence a donné lieu, affirme le compositeur Jean Lesage, à une écriture musicale

globalisante qui tente de réconcilier les discours avant-gardistes et postmodernistes en ancrant la musique québécoise dans l'américanité :

À l'inverse de ceux qui les ont précédés, les compositeurs du baby-boom pratiquent une approche intégrative Certes, ce contexte prévaut partout en Occident, mais son incidence est particulièrement marquée au Québec, carrefour des sociétés américaine et européenne, exempt de lourdes traditions culturelles ou sociales – en particulier musicales. Contrairement aux collègues européens ou américains qui, en réaction à l'hégémonie esthétique-stylistique de leurs aînés, sont revenus à une conception prémoderne du discours musical, les compositeurs québécois n'ont pas rejeté d'emblée les acquis de l'avant-garde. Il les ont plutôt intégrés à une pratique étonnamment englobante, oscillant plus ou moins, selon chacun, entre modernité et postmodernité. Pour eux, des oppositions comme lyrisme et objectivisme, intuition et rigueur, simplicité et complexité, tradition et nouveauté, loin de s'exclure, sont génératrices de mouvement et participent du même geste : l'exploration libre et hardie de l'imaginaire sonore (Lesage 1997:6).

La constatation que fait Lesage reflète bien le nouveau consensus qui s'est graduellement formé autour de l'américanité comme marqueur important, sinon, le plus important de l'identité québécoise contemporaine et qui devrait être étudié plus en profondeur, selon la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre :

Un des aspects les plus méconnus de notre histoire est certainement l'influence culturelle américaine sur le développement des institutions et des organismes de diffusion de la musique de concert au Québec. Dès la fin du XVIII^e siècle et jusqu'à notre époque, notre histoire est parsemée d'informations relatant les allées et venues de troupes d'opéras et de musiciens américains qui traversent nos frontières alors que plusieurs compositeurs québécois collaborent à la revue *Musical America*. L'étude de ces rapports devrait permettre de nuancer l'idée que la culture élitiste est tournée vers la France alors que la culture populaire est foncièrement tournée vers les États-Unis (Lefebvre 2002:674).

En fait, dans de plus en plus d'études musicologiques et sociologiques de la production musicale au Québec, l'horizon identitaire de l'Amérique française semble être clairement privilégié. Cela étant dit, l'élargissement de l'horizon identitaire au territoire nord-américain ne signifie point l'abandon de la revendication de la québécity ou d'un « nous » musical proprement québécois. Le discours nationaliste sous-jacent au discours américaniste est particulièrement apparent dans les projets révisionnistes de l'histoire du Québec qui tentent de résoudre la pluralité inhérente au paysage identitaire québécois en imaginant une « nation québécoise » ancrée dans le continent américain :

Parmi les défis ... auxquels l'histoire nationale du Québec se trouve actuellement confrontée, le plus incertain tient à la volonté de construire une mémoire intégrée qui soit autre chose qu'un collage, plus qu'une mémoire de toutes les mémoires. En guise de perspective générale marquant le champ et la direction de cette histoire, nous nous référerons à la nation québécoise (dans sa dimension culturelle) en tant qu'elle est une francophonie de type nord-américain, faite de diverses composantes culturelles en

interaction, qui ont comme dénominateur commun la capacité de communiquer en français et qui œuvrent de concert à la promotion d'idéaux, de valeurs de civilisation et de choix de société (Bouchard 1999:125).

Dans la même ligne d'idées, un nombre grandissant de compositeurs posent la question identitaire dans la musique au Québec de façon de plus en plus directe. L'américanité est réinsérée dans un discours d'identification qui relie la musique à une identité nationale, à l'instar des écoles nationales de l'époque romantique. Ici, les accents nationalistes qui sous-tendent le recours à l'américanité comme marqueur identitaire de la musique québécoise se manifestent autour d'un projet de construction d'une tradition musicale proprement québécoise qui, d'une part, tente d'effectuer une rupture avec l'Europe comme métropole culturelle et, de l'autre, s'approprie l'américanité comme nouveau lieu de mémoire.

À cet égard, il est tout à fait emblématique que le compositeur Denys Bouliane⁶², l'un des compositeurs les plus engagés dans ce projet, ait situé la culture musicale québécoise parmi les cultures *postcoloniales* dans l'ouvrage *Présence de la musique québécoise* (Bouliane et Lesagé 1999) :

Les sociétés nord-américaines ont importé au cours du XXe siècle une bonne part des institutions européennes Autant d'instruments-symboles qui pour une grande part leur serviront à se donner des « lettres de noblesse culturelle ». C'est une étape tout à fait classique dans le processus d'affirmation des cultures postcoloniales. ... Et si l'on songe à la culture québécoise on reconnaîtra que ce scénario est encore plus exacerbé L'affirmation culturelle des sociétés nord-américaines au XXe siècle se lit dans la « trace » des nouvelles formes d'expression comme le cinéma ou le jazz et dans le développement des mécanismes de diffusion de l'art dit populaire. Notre « tradition » de la musique nouvelle s'est donc développée, non en marge, mais quelque peu en parallèle du main stream de notre société (Bouliane et Lesagé 1999:8).

Ainsi, dans la foulée des paradigmes de la mondialisation, de la déterritorialisation et de l'hybridité identitaire, l'américanité se révèle comme une stratégie identitaire affranchie de sa dimension purement ethnique et territoriale et réinscrite dans un discours postcolonial où l'ambiguïté et la pluralité stylistique, la présence sur les frontières entre

⁶² Denys Bouliane est compositeur, professeur, chef d'organisateur et organisateurs de concerts. Né en 1955 à Grand-Mère, Québec, ses œuvres sont ont été diffusées régulièrement en Amérique et en Europe, interprétées et commandées par de nombreux ensembles de musique contemporaine. La démarche stylistique de Bouliane a été qualifiée par le musicologue allemand Peter Niklas Wilson de musique du réalisme magique, jeu critique virtuose frisant la mystification stylistique, dans la foulée des Jorge-Luis Borges, Italo Calvino et Boris Vian. Controversée dans les milieux dits d'avant-garde, sa musique semble se situer au carrefour de l'Amérique et de l'Europe et à l'angle des discussions sur la modernité et la postmodernité (extrait d'une note biographique préparée par le Centre de musique canadienne : <http://www.musiccentre.ca>. Consulté le 5 décembre 2008).

modernisme et postmodernisme, deviennent les nouveaux outils d'émancipation nationale et d'affirmation identitaire musicale.

Dans une émission radiophonique consacrée au festival *Présences '99*⁶³, dans lequel les œuvres de 22 compositeurs québécois furent interprétées, Bouliane était encore plus explicite en ce qui concerne la québécoité musicale. Il est « très important » affirma-t-il, « de prendre conscience que notre affirmation culturelle passe par la foi en certaines idées ... , en certaines de nos actions. [Important de] croire que notre différence peut s'articuler dans le sonore, et la proposer » (Bouliane cité dans Boivin 1999:s.p.).

Comme l'a noté le critique littéraire et écrivain Jean Larose, l'artiste (ou le compositeur dans ce cas-ci) est ainsi représenté, dans un discours américo-nationaliste, comme le sujet idéal d'un Québec souverain émancipé de son ambiguïté identitaire :

L'audace de l'artiste capable de s'ouvrir à l'inconnu intérieur, d'accueillir la nouveauté qui habite déjà en lui, est présentée comme emblématique du Québécois Et cela ... au mépris ou en toute méconnaissance du fait qu'un artiste n'opère jamais par son art une appropriation d'identité, mais au contraire ne peut qu'y perdre son identité et tout ce qui lui est propre. ... Faire coïncider identité et société; réunir le pays et sa conscience, ... cette opération intérieure, l'artiste en est à la fois le modèle et l'initiateur prophétique. On ne peut s'empêcher ici de songer au rôle joué par l'artiste dans le programme des Romantiques allemands (Larose 1987:49–50).

C'est dans cette perspective revendicatrice que les œuvres des compositeurs québécois sont classées souvent en « ludiques » versus « rigides », « inclusives » versus « exclusives » – tous des marqueurs identitaires dont le but est de les distinguer de l'Europe et plus spécifiquement de la France. Ainsi, dans la perspective américaniste, l'oscillation volontaire entre idiomes musicaux modernistes et postmodernistes ne représente pas nécessairement un dépassement de cette dichotomie, bien au contraire. C'est une stratégie qui exploite les aspects les plus reconnaissables des deux, « les archétypes », afin de déstabiliser les « modèles de pureté proposés par l'avant-garde européenne » (Lesage 1997:6) et proposer une identité musicale alternative ancrée dans le Nouveau Monde au lieu du Vieux Monde. Prenons comme exemple l'analyse que fait le musicologue Marc Couroux de l'œuvre de Jean Lesage, *Fantasia Stravagante* (Couroux 1999) :

⁶³ Festival qui a eu lieu en France et qui avait pour but de rapprocher les compositeurs québécois de leurs homologues français et de faire connaître leurs œuvres en France.

Beaucoup plus qu'un simple « trans-stylisme », le compositeur propose une véritable personnification des motifs, un « anthropomorphisme » cauchemardesque. Lesage croise les « gènes » de Guillaume de Machaut avec ceux d'Anton Webern, ceux de Claude Debussy avec ceux de Pérotin, pour produire des hybrides stylistiques nouveaux. ... Lesage utilise toutefois son éducation « européenne » à son avantage, il garde une distance critique, se sert de signaux européens repérables, complètement assimilés, pour inciter une contre-révolution On est bien loin d'une obéissance aveugle. On pense plutôt à une variation pervertie sur le thème, omniprésent, du Nord-Américain qui se compare sans cesse à l'autre, l'Européen (Couroux 1999:20–21).

Ainsi, derrière l'étalement identitaire par delà les frontières du Québec et derrière l'appropriation de la pluralité intrinsèque au continent américain se profile un discours nationaliste tourné contre l'Europe qui a dominé depuis la Révolution Tranquille. Dans ce discours, l'américanité devient une autre forme d'identification nationale, où la référence à l'État-nation est remplacée par un cadre identitaire territorial plus large – qui est certes plus en harmonie avec le vocabulaire actuel de la mondialisation – mais dont le centre de gravité demeure ce que l'historien Gérard Bouchard a appelé le décrochage européen (Lamonde et Bouchard 1995).

Cette même tendance est reflétée dans la musicologie de la production musicale québécoise. Il y a un nationalisme sous-jacent à l'effort de construire une histoire américaniste de la musique québécoise. Cela étant dit, la projection de l'identité nationale sur la musique – si elle semble plus claire dans le cas du Québec à cause du débat toujours non-résolu sur la question nationale – s'inscrit dans une problématique plus large qui est celle du lien entre musique et identité dans la musique savante occidentale.

Dans un article sur les enjeux du métissage dans la musique contemporaine québécoise et canadienne, le musicologue Jonathan Goldman fait une critique sévère de ce qu'il a appelé « les politiques de l'identité » qui persistent dans le discours musicologique occidental et canadien-québécois, surtout lorsqu'il s'agit des musiques du monde ou des compositeurs contemporains non-occidentaux :

Music, like all other forms of expression, is taken, by the (more or less deracinated) Westerner, to be a way to assert cultural identity of the music maker: The seeming obviousness of this observation should not hide the fact that it is an extremely recent idea (Goldman 2002:51).

En prenant l'exemple de la compositrice canadienne Alexina Louie, Goldman dévoile l'attitude hégémonique qui se cache derrière ces politiques identitaires :

Alexina Louie, a canadienne de souche if ever there was, having had ancestors in Canada for several generations, admits that she grew up listening to Frank Sinatra, and never heard Chinese music in her home. ... To expect that Louie has some privileged access to the cultural heritage of the Orient through some sort of genetic mechanism, is of course, to indulge in the most heinous form of racial stereotyping, which is sometimes the hidden core of the endless Western discourse on cultures (Goldman 2002:52).

Goldman conclue son article sur une mise en garde :

The Canadian and Quebecois composer, as well as his listener, is searching for a national music, for a cultural identity, and more generally for a plausible construction of selfhood. It would be dangerous to assume that the composers of other civilizations, or those from our own country but of different cultural heritage, have the same motivation when they compose music (Goldman 2002:53).

Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, ce ne sont pas seulement les compositeurs néo-québécois ou néo-canadiens qui veulent échapper à l'étiquetage identitaire, mais aussi des jeunes compositeurs dits « de souche » qui sont moins portés à porter le flambeau de leur prédécesseurs en ce qui concerne la question nationale et la construction d'une tradition musicale proprement québécoise.

4 Transition en guise de conclusion

Dans cet essai, j'ai abordé la question du rapport entre l'identité et la culture au Québec à travers une revue globale de la littérature anthropologique, sociologique, littéraire et musicale. Le thème de l'ambivalence identitaire agit, me semble-t-il, comme un fil conducteur qui relie ces trois facettes de la réalité québécoise de différentes façons : du terroir canadien-français au territoire québécois à l'Amérique française, la relation entre territoire, culture et identité semble, à première vue, s'élargir jusqu'à la dispersion dans des fragments incohérents de l'hétérogénéité identitaire.

Or, comme j'ai tenté de le démontrer à travers la scène musicale québécoise, même les discours en apparence les plus déterritorialisés sont sous-tendus d'un point d'ancrage qui n'échappe pas à l'ethnicité et à la revendication d'une identité nationale. Il y a sans doute mobilité, déterritorialité et centralité dans la marge identitaire, particulièrement dans le contexte mondialisé actuel, mais les notions d'identité nationale et le concept

d'État-nation ont fait preuve d'une résistance impressionnante aux discours déconstructivistes et fluides de la postmodernité. Le Québec me semble être un cas exemplaire de cette tension. C'est dans ce contexte que le Forum du NEM a vu le jour.

CHAPITRE V

Le Forum du NEM : entre création musicale et pédagogie nationale

Dans le chapitre précédent, j'ai tenté de mettre en perspective les enjeux identitaires dans lesquels sont enchevêtrés inévitablement les différents domaines des arts au Québec. La manière dont les penseurs de la société québécoise et les spécialistes des productions culturelles ont interprété le *leitmotiv* de l'ambivalence au Québec a eu une incidence directe sur les stratégies de revendication identitaire et les politiques culturelles au Québec. En effet, à travers leurs tentatives de cerner cette ambivalence, les penseurs de l'identité, de la société et des productions culturelles québécoises ont contribué, sans doute dans un geste de dédoublement, comme l'entend Fernand Dumont, à l'institutionnalisation de la culture au Québec et au développement des politiques culturelles qui sont devenues un trait distinctif de la société québécoise après la Révolution Tranquille. Les spécialistes québécois des sciences sociales ont d'autant plus influencé ce processus d'institutionnalisation de la culture qu'ils ont souvent fréquenté les milieux politiques à titres de fonctionnaires et de conseillers dans les divers ministères de la culture et de l'éducation⁶⁴.

Dans ce chapitre, j'examinerai l'incidence de l'institutionnalisation de la culture et des politiques culturelles qui en découlent sur la musique contemporaine québécoise en m'appuyant sur le cas du Forum du NEM. Pour être plus précise, je centrerai ma réflexion sur les processus de canonisation de la musique contemporaine en retraçant d'abord les origines du Forum du NEM et les circonstances qui ont contribué à lui

⁶⁴ La convergence entre la vie académique et le milieu politique remonte à Georges-Henri Lévesque, considéré comme un des pères de la Révolution Tranquille, qui était, entre autres, fondateur de l'École des sciences sociales de l'Université Laval. Il fut l'une des figures principales du mouvement coopératif au Québec et créateur de la Maison Montmorency. Grâce aux conférences qui y étaient organisées, cette maison devint un refuge pour la pensée critique contre les politiques oppressives de Maurice Duplessis (voir Behiels 2002). Ce furent là autant d'événements déclencheurs de la Révolution Tranquille. Fernand Dumont, à son tour, a été co-auteur avec le sociologue Guy Rocher d'un livre blanc sur la culture (Dumont et Rocher 1978) qui servira de base pour l'élaboration d'une politique québécoise de développement culturel et pour la création par l'Assemblée Nationale de l'Institut québécois de recherche sur la culture, dont Dumont a été élu président en 1979 (voir Harvey 1995).

donner sa forme actuelle qui est extrêmement ritualisée. Dans la deuxième partie de ce chapitre, je m'appuie sur deux portraits ethnographiques, le premier, de l'interprète Johanne Morin, violoniste et membre du NEM, et le second, du compositeur Alain Beaubesne, finaliste au Forum du NEM en 2002 pour examiner les répercussions de ces politiques culturelles sur ceux qui ont dédié leur vie à la musique contemporaine.

1 Archéologie du Forum

Le Forum du NEM a été organisé à tous les deux ans par le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) depuis 1991. J'ai déjà expliqué brièvement dans l'introduction à cette thèse ce qui fait l'intérêt du Forum en tant que site d'investigation ethnographique (cf. introduction, section 2.4). Il importe, je crois, d'élaborer un peu plus sur ce point. Le Forum a attiré mon attention d'abord au moment où j'explorais les liens entre identité et productions culturelles au Québec (cf. chapitre IV). Étant la seule région principalement francophone en Amérique du nord et une province qui continue d'avoir un débat collectif sur son avenir à l'intérieur ou à l'extérieur du Canada, les productions culturelles du Québec sont inévitablement enchevêtrées dans les politiques identitaires. Toutefois, malgré les clivages autour du débat sur la souveraineté, les différents protagonistes semblent partager le désir de préserver et de développer un scène culturelle québécoise locale et « distincte ». Dans cette perspective, il y a un certain consensus quant à l'importance de mettre sur pieds des politiques de développement culturel solides. C'est dans ce contexte que le NEM comme un ensemble et le Forum comme événement ont vu le jour en 1989 et 1991 respectivement.

1.1 Construire la tradition : les origines du NEM

J'ai discuté de l'histoire du Forum avec le compositeur canadien John Rea (cf. chapitre VII, section 4) qui est également membre du jury permanent au Forum du NEM depuis le début de l'événement en 1991 :

John Rea : L'idée du Forum a commencé en 1985. Il y avait une société qui s'appelait les Événements du neuf et nous avons fait quelque chose [qu'on a] appelée la tribune, et c'était le même principe du Forum, mais à l'échelle nationale seulement. ... Donc il y avait trois

éditions : en 1985, 1987 et 1989. Et à l'époque, on le faisait en alternance avec le Concours de jeunes compositeurs de Radio-Canada⁶⁵. ... Et donc en 1989, cette société [les Événements du neuf] s'est transformée [pour devenir le] NEM ... et a placé [la tribune] au niveau international en 1991 [donnant jour au Forum du NEM]. ... La musique qu'on a examinée en 1991, c'est la musique qu'on examine aujourd'hui. ... Il y a des liens, il y a la même énergie, ... la même volonté ... de s'installer dans une tradition Je vois une continuité (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Originellement donc, le NEM et le Forum s'inscrivaient dans un projet plus ambitieux qui était la société de concerts les Événements du neuf, fondée en 1978 et qui, jusqu'en 1990, présentait des concerts de musique contemporaine le neuf de chaque mois à 9 heures⁶⁶. L'émergence des Événements du neuf n'est pas sans lien avec le fait que la première société de concerts au Québec, la SMCQ (cf. chapitre IV, section 2.3) soit le fruit des efforts d'une première génération de compositeurs revenus d'Europe et qui étaient forcément plus étroitement associés aux idées esthétiques et stylistiques qu'ils ont rapportées avec eux. La société de concerts les Événements du neuf s'est présentée comme une alternative à la SMCQ dans la mesure où elle réunissait une nouvelle génération de compositeurs et de musiciens qui cherchaient leur propre voix en se détachant de l'influence européenne et en ancrant leur musique dans la réalité nord-américaine du Québec (cf. chapitre IV, section 3.2).

Toujours dans le cadre du projet de rapatriement de la musique contemporaine, le Forum représentait le volet « jeunesse » ou « jeunes compositeurs » des activités de la société. Ainsi, le NEM, les Événements du neuf et le Forum constituent autant de dimensions au projet « d'ancrage » des musiques des XXe et XXIe siècles dans l'espace publique québécois que Lorraine Vaillancourt⁶⁷, la directrice artistique du NEM, avait

⁶⁵ Il s'agit du Prix national de composition de CBC/Radio-Canada, un concours qui a pour but « de découvrir, de promouvoir et d'encourager les compositeurs(trices) canadiens (nes), de démocratiser, par différents moyens, le processus de création musicale et finalement, de partager avec le monde entier le dynamisme et l'imagination de nos artistes créateurs. ... Le Concours est ouvert à tous les compositeurs canadiens, qu'ils vivent au Canada ou à l'étranger, et aux résidents permanents âgés de 19 à 35 ans. ... Les compositeurs désirant s'inscrire au nouveau Prix national de composition de CBC/Radio-Canada doivent soumettre une œuvre (partition et enregistrement) d'une durée illimitée et faisant appel à un effectif de leur choix. Cet effectif peut comprendre la voix ainsi que des instruments acoustiques et électroniques » (description tirée du site officielle du concours : <http://www.radio-canada.ca/concours/evolution/index.shtml>. Consulté le 1e décembre 2008).

⁶⁶ Les membres fondateurs de la société des Événements du neuf sont José Évangélista, Lorraine Vaillancourt, John Rea et Claude Vivier.

⁶⁷ « Directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne qu'elle a fondé en 1989, la pianiste et chef d'orchestre Lorraine Vaillancourt s'est produite régulièrement, depuis une trentaine d'années, avec divers ensembles d'ici et d'ailleurs. Elle a assuré la création d'un grand nombre d'œuvres tant au piano qu'au pupitre. Elle a également contribué à la fondation de CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du XXe siècle. ... Sous sa direction, l'enregistrement de l'œuvre de Hugues Dufourt, *Erewhon*, avec le prestigieux ensemble alsacien, Les Percussions de Strasbourg, s'est mérité en 2000 la plus haute distinction accordée par l'industrie internationale du disque, le Grand

entrepris dès le début sa carrière. Ce projet a sans doute trouvé son incarnation la plus réussie en 1989 avec la fondation de l'ensemble :

Depuis 1989, le NEM maintient sa volonté de jouer d'abord les classiques de la musique moderne tout en faisant une place importante à la création : une soixantaine d'œuvres ont ainsi vu le jour depuis sa fondation. J'ai bien conscience parfois de vivre une utopie mais, à une époque où tout le monde court et s'agite, n'est-il pas encore nécessaire d'aller au fond des choses ? C'est en tout cas l'objectif du NEM que de s'affirmer comme porteur d'une certaine tradition dans le répertoire de ce siècle (Vaillancourt 2004:s.p.).

Il importe, je pense, de s'attarder un peu sur la naissance du NEM, sur son caractère et sur son histoire en tant qu'ensemble, car le Forum n'aurait pas vu le jour sans le NEM. De plus, la vie intérieure du NEM met en lumière plusieurs dimensions de la musique contemporaine au Québec. Je m'appuie ici sur quelques extraits de mes conversations avec les compositeurs finalistes du Forum en 2004, et avec d'autres individus qui ont travaillé étroitement avec l'ensemble, comme le compositeur John Rea. Mais c'est surtout ma conversation avec Johanne Morin, violoniste au NEM depuis 2000, qui m'a permis d'entrer dans le monde du NEM et dans celui des interprètes de musique contemporaine (cf. section 4 dans ce chapitre).

Selon Johanne Morin, Lorraine Vaillancourt envisageait un ensemble de musique contemporaine permanent qui investirait le temps et les compétences nécessaires à l'exécution du répertoire des XXe et XXIe siècles dans l'espoir d'élever le statut et d'améliorer la longévité d'œuvres dignes d'intérêt. Du répertoire pour le NEM⁶⁸, il y en avait en bon nombre :

Johanne Morin : Lors du fondement du NEM, l'ensemble a mis l'accent sur l'interprétation des grandes œuvres du répertoire du XXe siècle qui existe pour cette formation. ... La formation instrumentale du NEM fut très utilisée dans les années 1912–1914. ... Elle était vraiment la formation la plus facile à obtenir durant la période des deux guerres mondiales puisqu'elle est composée d'un seul musicien pour chaque timbre ou famille instrumentale. Beaucoup d'œuvres de Berg et de Stravinski sont composées pour cette formation. C'est une formation efficace qui permet aux compositeurs d'avoir toutes les variétés de timbre avec un nombre réduit d'instruments. Donc, il y a beaucoup de grandes œuvres qui ont été

Prix Charles-Cros (prix du Président de la République de France). Membre de la Société Royale du Canada, présidente du Conseil d'administration du Conseil québécois de la musique de 1998 à 2001, coprésidente des Prix Art-affaires 2002, Lorraine Vaillancourt siège au Conseil des arts et des lettres du Québec depuis 2001. Elle est aussi responsable de l'Atelier de musique contemporaine à la Faculté de musique de l'Université de Montréal » (note biographique tirée du site officiel de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal : <http://www.musique.umontreal.ca/personnel/399.html>). Consulté le décembre 2008).

⁶⁸ La formation du NEM comprend 2 violons, un violon alto, un violoncelle, une contrebasse, une flûte, un hautbois, deux clarinettes, un basson, un cor, une trompette, une trombone, un piano, et un ensemble de percussion.

écrites pour cette formation et le NEM a consacré les premières années de son existence à l'interprétation de ces œuvres (entretien individuel, Ste. Rose, mai 2006)⁶⁹.

Il est légitime de s'interroger sur les critères qui déterminent la valeur d'une œuvre donnée et son admission dans le panthéon des œuvres « classiques » ou « grandes œuvres » de la musique contemporaine. Mais, j'aimerais ici laisser de côté la perspective critique et approcher cette question du point de vue des musiciens sans avoir à exiger nécessairement d'eux qu'ils justifient leurs critères de jugement de valeur. Si l'on se fie à l'histoire du NEM que nous a relatée Johanne Morin, le répertoire canonique dans le cas du NEM est celui des œuvres écrites pour sa formation au début du XXe siècle par des compositeurs, eux-mêmes canonisés, comme Webern, Berg, Schoenberg et, à la limite, Stravinski⁷⁰.

Ainsi, en tant que premier ensemble contemporain permanent au Canada et étant en résidence à l'Université de Montréal, le NEM se situe simultanément au cœur du projet de développement d'une scène musicale locale et est directement impliqué dans le processus de construction d'une tradition des XXe et XXIe siècles en interprétant le répertoire canonisé de cette période.

Cela étant dit, l'ensemble contribue aussi à augmenter la visibilité des compositeurs et des musiciens québécois dans le monde de la musique contemporaine en leur fournissant un orchestre fiable qui est prêt à interpréter leurs œuvres à côté des œuvres canonisées et celles de compositeurs célèbres d'ailleurs. Pour relever le défi de jouer tout ce répertoire, Lorraine Vaillancourt a investi beaucoup d'effort à créer un ensemble permanent et solide. Pour y arriver, il fallait d'abord encourager un sentiment de solidarité et de complicité entre les musiciens afin de donner à l'ensemble un caractère qui lui serait propre. C'est pourquoi le NEM ne choisit pas ses musiciens en se fiant sur des procédures plus conventionnelles d'affichage et d'ouverture de postes, d'entrevues et d'auditions :

⁶⁹ Les citations de Johanne Morin ont été éditées et réécrites dans un français plus littéraire en collaboration avec elle. Aucune des citations éditées ne contredit les réflexions qu'elle a partagées avec moi oralement lors de l'entrevue originale.

⁷⁰ Je dis « à la limite » parce que le compositeur n'est jamais resté idéologiquement fidèle à un langage musical particulier ce qui lui a attiré autant de critiques que d'éloges.

Johanne Morin : Normalement, le musicien qui aimerait faire partie du NEM devrait avoir des aptitudes techniques et rythmiques solides, mais il faut aussi avoir un tempérament qui s'intègre bien dans l'ensemble et avoir le goût de jouer ce répertoire et de se consacrer au NEM. ... Parfois la sélection du musicien se fait par consensus, d'autres fois des musiciens jouent avec l'ensemble durant une certaine période avant qu'une décision finale soit prise.

J.M. : Il y a certainement une grande complicité entre les musiciens et un désir partagé de s'impliquer dans un projet commun. Dans mon cas, je suis arrivée en 2000, juste avant le Domaine Forget⁷¹. En sortant du Domaine Forget, nous avons participé aux rencontres musicales à Royoumont⁷². Le festival de Strasbourg⁷³ a suivi, et le Forum ensuite! Après trois mois, j'avais interprété beaucoup de répertoire avec l'ensemble et j'ai été invitée par la directrice artistique Lorraine Vaillancourt à devenir membre permanent de l'ensemble si cela m'intéressait. Si j'avais « survécu » à cela, c'est que je faisais l'affaire ! (entretien individuel, Ste. Rose, mai 2006).

Le rite de passage pour être reconnu comme membre du NEM dépasse donc de loin les exigences conventionnelles de la virtuosité technique. Il faut d'abord avoir développé déjà un réseau qui peut faire circuler le nom du musicien, être capable de travailler sous pression, mais aussi de s'intégrer au groupe.

Mais au-delà de ces critères implicites de la reconnaissance, le NEM a aussi développé une éthique de travail extrêmement originale et rigoureuse. Dans mes entrevues avec les compositeurs, le travail méticuleux qui est caractéristique de l'éthique d'interprétation du NEM comptait parmi les critères les plus importants dans la construction d'un langage musical commun et la promotion de la musique contemporaine. John Rea m'a parlé du principe de base qui a donné au NEM sa signature interprétative :

John Rea : En 1989, quand l'orchestre a commencé, Lorraine [Vaillancourt] avait [cette règle] : ... Pour chaque minute de musique, elle va dédier une heure de travail. C'est une belle idée, une très belle idée ... : À travers 15 ans, les musiciens sont [devenus] comme des grands sportifs, ils se sont entraînés, ils sont super habiles (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Quant aux jeunes compositeurs, comme le compositeur Julien Bilodeau (cf. chapitre VI, section 5) qui a participé au Forum du NEM 2004, le temps investi dans la répétition

⁷¹ Le NEM participe annuellement aux Rencontres de musique nouvelle du Domaine Forget à Charlevoix, Québec, où des jeunes compositeurs québécois sont invités à travailler avec le NEM.

⁷² La Fondation Royoumont accueille annuellement en France des artistes dans le but de « donner l'espace et le temps à la recherche artistique, à la rencontre avec l'autre, à l'ailleurs, à l'expérimentation ». Les rencontres musicales organisées par la Fondation mettent l'accent sur « le processus de création », sur la « rencontre entre des langages musicaux » et sur la « rencontre entre les disciplines artistiques, la musique, la danse, la vidéo » (description tirée du site officiel de la Fondation Royoumont : <http://www.royoumont.com>. Consulté le 1^{er} décembre 2008).

⁷³ Le Festival Musica de Strasbourg réunit des solistes et des orchestres de différents pays et présente pendant deux à trois semaines les œuvres les plus significatives du XX^e siècle et les nouvelles générations d'artistes, compositeurs et interprètes.

d'une nouvelle œuvre au NEM est un cadeau que peu de compositeurs de musique contemporaine ont la chance de recevoir :

Julien Bilodeau : Il n'y a pas de stress de temps, c'est exceptionnel avec le NEM. ... Le minimum qu'il faut faire c'est une heure de répétition par minute de musique. Le NEM le fait, c'est absolument extraordinaire. ... Moins que ça, on est dérangé par les contraintes de temps, la tension monte. ... Le NEM a rempli un créneau qui manquait (entretien individuel, Montréal, octobre 2004).

La structure relativement fermée du NEM, quant au choix des musiciens, le fait qu'il soit permanent, ainsi que son éthique de travail ont tous convergé pour doter le NEM d'un caractère humain et esthétique spécifique, tellement cernable, m'a dit John Rea, que « l'orchestre a un son, a un spectre déjà. On ignorait ça en 1991 » (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Dans un certain sens, le NEM représente donc une formation plus classique – à l'instar des orchestres symphoniques – qui cherche à cultiver une tradition, à se donner une personnalité projetée à travers ses musiciens et à effectuer un retour à l'interprétation, ce qui l'oppose aux formations mobiles ou improvisées des ensembles contemporains semi-permanents qui comprennent souvent un nombre variable d'interprètes invités. C'est d'ailleurs le cas de l'Ensemble Contemporain de Montréal (ECM), un autre ensemble avec lequel Johanne Morin a travaillé avant de se joindre au NEM :

Johanne Morin : L'ECM a été fondé par Véronique Lacroix. L'ensemble a pris forme autour de l'idée d'interpréter une œuvre tirée du répertoire classique et de commander une œuvre contemporaine pour la même formation instrumentale. Donc, l'Ensemble Contemporain [de Montréal] est différent du NEM à ce niveau, puisqu'il n'est pas composé d'une formation instrumentale fixe. La formation change selon les œuvres (entretien individuel, Ste. Rose, mai 2006).

Il est tout à fait significatif, me semble-t-il, que la scène musicale québécoise, qui est souvent qualifiée de mobile, syncrétique, ambiguë, soit dotée d'un ensemble qui représente *un point d'ancrage* solide et en continuité avec les orchestres symphoniques classiques. On ne peut sous-estimer à cet égard la contribution du Nouvel Ensemble Moderne et de sa directrice artistique Lorraine Vaillancourt dans la construction d'une tradition musicale des XXe et XXIe siècles, du moins sur le plan local, en créant l'infrastructure nécessaire pour un tel projet, à travers le NEM et son éthique de travail. Lorraine Vaillancourt avait rapidement compris qu'il fallait recréer les conditions qui

permettent le développement et la diffusion d'un langage musical partagé. Ces conditions exigent, entre autres, l'interprétation des œuvres contemporaines, non pas une fois, mais continuellement; rendre accessibles aux compositeurs des interprètes compétents; impliquer le public; infiltrer le milieu académique, etc.

Compte tenu de ces défis, il peut sembler un peu étonnant que le NEM investisse tant de temps dans l'organisation du Forum du NEM et dans l'interprétation des œuvres de jeunes compositeurs, si l'on considère le fait que la musique contemporaine dispose rarement de fonds nécessaires pour accorder aux œuvres, même celles des compositeurs bien connus, le temps qui leur faut pour bien les interpréter. Alors comment expliquer la volonté du NEM de consacrer tant d'énergie aux œuvres des jeunes? Quel est le rôle du Forum dans le projet plus large d'une construction d'une tradition musicale des XXe et XXIe siècles au Québec?

1.2 Le Forum comme stratégie de subvention

Tout d'abord, le Forum du NEM, en tant qu'événement qui met en résidence des jeunes compositeurs, comporte forcément un élément pédagogique. Cet aspect du Forum assure le financement du NEM puisque les critères de subvention concernant la musique contemporaine au Québec sont penchés fortement sur l'éducation culturelle. En soulignant ce critère, les organismes subventionnaires cherchent ainsi à réconcilier deux orientations dans les politiques culturelles québécoises et canadiennes, selon la sociologue Lise Santerre : 1) la démocratisation de la culture, dont l'objectif est de rendre la culture plus accessible au public; et 2) la démocratie culturelle, dont l'objectif est de rendre les productions culturelles plus représentatives de la diversité ethnique, régionale et artistique du paysage canadien) (Santerre 2000). Selon Josette Féral, spécialiste en recherche théâtrale, des organismes tels que le Conseil des Arts du Canada sont tiraillés entre le désir de disséminer et rendre accessible la culture dans toute sa diversité et la nécessité de préserver certains critères esthétiques de jugement de valeur dans la subvention des productions culturelles contemporaines (Féral 1990). Cette tension a mené ces organismes à mettre l'accent sur l'éducation et la pédagogie culturelle dans leurs critères de financement puisque l'éducation est perçue comme

l'instrument de démocratisation par excellence, mais aussi comme un outil de « cultivation ». Par conséquent, les milieux artistiques ont été conduits à passer par l'éducation pour mener à terme leurs projets.

Dans le cas du NEM, son projet de construction d'une tradition musicale des XXe et XXIe siècles et de la canonisation de la musique contemporaine québécoise au sein de cette tradition devait donc passer par des activités à caractère pédagogique. Comme nous le verrons dans les pages suivantes, des événements tels que le Forum qui sont centrés sur les jeunes compositeurs et interprètes répondent parfaitement à ces critères.

Par ailleurs, en ce qui concerne la musique contemporaine spécifiquement, une politique culturelle axée sur la pédagogie contrebalance le manque d'intérêt que suscite la musique contemporaine chez le public en exigeant que le financement soit lié à la formation des futures générations de musiciens et de compositeurs. D'une manière détournée, cette politique contribue donc à la construction d'une tradition musicale proprement québécoise en partant de la source, c'est-à-dire en formant des jeunes apprentis dans l'espoir qu'ils deviendront un jour les figures canoniques d'une scène musicale québécoise, dotée de son propre panthéon de compositeurs, de musiciens et d'œuvres.

Cela étant dit, au-delà de la subvention et de la construction de la tradition, le Forum du NEM a une autre raison d'être : Élever le statut de la musique contemporaine québécoise en lui accordant un espace de rayonnement à l'échelle locale et globale. En fait, le Forum renverse temporairement la dynamique du centre et de la périphérie en invitant au Québec des jeunes compositeurs des métropoles de la musique contemporaine. Il convient de mentionner, à cet égard, que le Forum a eu lieu quatre fois à l'extérieur de Montréal au cours de ses 17 ans d'histoire – à Adelaide, à Amsterdam, à Lyon et à Liverpool – qui sont toutes des villes, comme Montréal, dotées d'une scène musicale vibrante mais qui sont éclipsées par les centres mythiques de la musique contemporaine comme Paris, Vienne et New York. Ainsi, le Forum est intimement lié non seulement aux enjeux identitaires et aux politiques culturelles du Québec, mais aussi aux enjeux et défis de la reconnaissance dans un contexte musical et transnational polarisé.

2 La légitimation par la ritualisation

Cela étant dit, comme l'a souligné l'anthropologue Catherine Bell, pour que des événements comme le Forum puissent réussir, la ritualisation est essentielle, car elle assure la légitimité (Bell 1992). En effet, ce qui fait l'originalité du Forum en tant qu'événement, c'est le fait qu'il ne soit pas juste un concours. Comme l'indique la présentation officielle du Forum, il s'agit d'un « événement biennal visant à donner la parole aux jeunes compositeurs du monde entier et à sauvegarder les espaces qui leur sont consacrés. ... Conçu au départ comme un véritable laboratoire de création, Forum fut mis en œuvre par le NEM pour découvrir et faire partager, sur un même plateau, les univers propres aux jeunes compositeurs de notre temps »⁷⁴. Ce que cette présentation poétique du Forum ne dit pas, c'est le fait que la découverte et l'exploration des univers des jeunes compositeurs se fait à travers un processus profondément ritualisé qui vise non seulement à mettre en perspective les œuvres des compositeurs, mais aussi de mettre ces derniers à l'épreuve en exposant les aléas de leur processus créatif et en l'évaluant.

Dans le cadre du Forum du NEM, les compositeurs candidats sont d'abord catégorisés par pays, imposant déjà des frontières symboliques entre les participants qui pourtant ont souvent étudié dans des institutions occidentales qui se ressemblent beaucoup au niveau de leurs structures internes et programmes de formation musicale. En tant que représentants de leurs pays d'origine et non de leur pays de résidence⁷⁵, ils sont invités à soumettre une œuvre instrumentale pour le NEM⁷⁶. En se basant sur des critères tels que la qualité des œuvres (sur le plan de la technique d'écriture et de l'orchestration)⁷⁷ et

⁷⁴ Extrait du site officiel du NEM : <http://lenem.ca>. Consulté le 20 septembre 2007.

⁷⁵ Dans certains cas, sans doute selon la demande individuelle d'un candidat, le pays de résidence est placé à côté du pays d'origine sous le nom du compositeur. Cela étant dit, c'est toujours le pays d'origine qui est mis de l'avant et cité en premier.

⁷⁶ Seuls les compositeurs de moins de 30 ans sont admissibles au concours – une limite qui a beaucoup d'implications comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre (cf. section 5). À cet âge, ils sont tous dans la phase finale de leur formation musicale et prêts à faire les premiers pas sur le marché du travail en tant que compositeurs professionnels. À 30 ans, ils ont déjà participé à d'autres compétitions ou ont déjà reçu des commandes de compositions de la part de divers ensembles musicaux, dépendamment des réseaux et de la reconnaissance qu'ils ont déjà pu établir durant leur formation.

⁷⁷ Sur le plan strictement technique, les compositions ne doivent pas dépasser 20 minutes lors de l'exécution; ils doivent accorder un rôle à chacun des instrumentalistes; et doivent être purement acoustiques, c'est à dire sans l'ajout d'instruments électroniques ou de traitements électroacoustiques, ni l'accompagnement d'une bande enregistrée.

leur potentiel (sur le plan sonore et esthétique), le jury sélectionne ensuite comme finaliste une œuvre parmi les dizaines soumises de chaque pays. Si l'ensemble des œuvres soumises d'un pays donné est jugé inadéquat, le pays ne figure tout simplement pas dans la liste finale du concours. Il disparaît.

Ainsi, après avoir été choisis parmi des dizaines de leurs compatriotes nationaux⁷⁸, les finalistes sont invités à participer *in personna* au processus de « création » (exécution et interprétation) en temps réel de leur œuvre par l'ensemble, ce qui se fait sur une période de deux à quatre semaines (dépendamment du nombre de participants). Ce marathon de création musicale comprend une variété d'événements : des répétitions intensives à tous les jours, des causeries, des conférences d'analyse, des concerts et des débats sur des questions thématiques. Dans les pages suivantes, je m'attarderai sur chacun de ces événements qui représentent, selon moi, différentes étapes dans le rite de passage qui est le Forum. Chaque étape confronte les jeunes compositeurs à des défis particuliers et à des individus sans lesquels leurs œuvres ne pourraient être réalisées. En mettant à l'épreuve les compositeurs, ces étapes révèlent également les lieux de tension qui traversent la musique contemporaine et les enjeux qui les sous-tendent. En effet, le Forum s'est avéré être un site d'investigation excellent pour prendre le pouls de la musique contemporaine parce qu'il confrontait les individus qui tentaient de faire leur entrée dans le monde de la musique (les jeunes compositeurs) à des individus qui sont bien établis dans le milieu depuis des années et qui ont vu passer les tendances, les crises et les déceptions.

2.1 Les répétitions

L'activité centrale du Forum est sans aucun doute les six heures de répétitions quotidiennes durant lesquelles les compositeurs travaillent étroitement avec les interprètes du NEM sur leur œuvre. Les répétitions permettent d'avoir une bonne idée de l'éthique de travail du NEM, mais elles révèlent également certains des *a priori* qui

L'édition de Lyon qui a eu lieu en 2008 a été la première à admettre des œuvres « mixtes » qui allient bande enregistrée, traitement électroacoustique et musique instrumentale en temps réel. Sur le plan esthétique, les critères de jugement de valeur d'une œuvre sont beaucoup plus fluides. Je reviendrai sur ce sujet dans le chapitre VI.

⁷⁸ Je reviens sur les implications politiques de ce processus de sélection et de catégorisation des candidats par pays d'origine dans la conclusion à cette thèse.

accompagnent la musique contemporaine. Par exemple, lors de la toute première répétition du Forum 2006 (à Amsterdam), des photocopies des partitions des œuvres finalistes ont été remises aux quelques auditeurs qui ont assisté à la répétition publique, prenant ainsi pour acquis le fait que l'amateur de la musique contemporaine est généralement un musicien ou quelqu'un qui est capable au moins de lire la musique. Ce geste sous-entend également que l'écoute de la répétition exige que l'on suive la partition au lieu de simplement écouter et observer les musiciens. Cela étant dit, d'autres conventions et *a priori* ont aussi été brisées durant les répétitions du Forum. Par exemple, les auditeurs ont été invités et encouragés à monter sur scène et à s'asseoir près des musiciens pour les observer pratiquer et pour discuter avec eux de leur partition durant la répétition.

En ce qui concerne la partition, les répétitions démontrent également l'appropriation progressive de l'œuvre par les musiciens et l'interaction parfois tendue entre musiciens, compositeurs et le chef d'orchestre. Par exemple, lors de la première répétition de l'une des œuvres finalistes, le compositeur a suscité une réaction de la chef d'orchestre car il adressait la parole directement aux musiciens lorsqu'il voulait commenter l'exécution d'un passage au lieu de parler plutôt à la chef d'orchestre et de lui laisser le soin d'indiquer aux musiciens la bonne exécution du passage. Un autre incident révélateur eu lieu lors d'un malentendu sur la hauteur d'une note. Ayant remarqué une anomalie dans l'altération de la note dans une mesure particulière, le musicien demanda au compositeur si l'omission de l'altération était délibérée. La réponse du compositeur fut affirmative. Le musicien lui a alors signalé que cette omission manquait de logique compte tenu des mesures précédentes. Malgré l'insistance du compositeur, le musicien a fini par jouer la note avec l'altération sans l'aviser (prenant pour acquis que le compositeur n'entendra pas la modification puisqu'il ne jouait pas en solo). Cet incident n'était pas exceptionnel. En fait, toutes les œuvres ont subi quelques modifications, parfois majeures, suite aux répétitions et à travers l'interaction entre compositeurs et interprètes.



Figure 2 Le finaliste Ezequiel Menalled est assis au bord de la scène et écoute le NEM pendant que l'ensemble répète son œuvre. De loin, le membre du jury John Rea observe la répétition en suivant la partition. Il n'y a que deux ou trois auditeurs dans la salle. Forum du NEM, Amsterdam, mars 2006.

Ce qui rend les répétitions particulièrement intéressantes sur le plan ethnographique, c'est le fait qu'elles confrontent la théorie à la pratique, la vision du compositeur aux limites de l'exécution. C'est surtout durant la répétition que les grands enjeux de la musique contemporaine se manifestent de la manière la plus concrète, comme par exemple l'enjeu de la transcription des nouvelles sonorités imaginées par les compositeurs d'une manière qui serait visuellement lisible et techniquement faisable pour les musiciens.

Par exemple, une œuvre en particulier qui comprenait un nombre important de microtons a posé un défi pour les musiciens du NEM, en partie à cause de la partition. Les notes étaient excessivement altérées ce qui rendait la lecture des intervalles entre les notes très difficile à cerner. Face à une telle partition, les musiciens ont tenté, chacun à sa façon, de réadapter l'écriture pour la rendre plus accessible. Un musicien a

littéralement réécrit sa partie en entier en calculant les intervalles et en retranscrivant les notes sans altérations (par exemple, en remplaçant un Do^{##} suivi d'un FA^b par Ré-Mi qui sont leur équivalents enharmoniques).

Durant les répétitions, ce sont surtout ces questions techniques sur le plan de la lecture de l'œuvre qui provoquaient le plus grand nombre d'interruptions et de conversations durant les pauses ou en fin de journée. Cela étant dit, les musiciens n'entamaient pas de débats sur la qualité de l'écriture ou ses défauts durant les répétitions, mais en discutaient avec les compositeurs durant les pauses ou en fin de journée. Ces sujets étaient abordés aussi durant les conférences d'analyse comme nous le verrons plus loin.

2.2 Les causeries

Le Forum comprend également une série de causeries – des conversations publiques qui sont tenues à l'heure de midi avec les compositeurs afin de partager avec les auditeurs leurs itinéraires musicaux. J'ai participé à ce petit rituel en tant que modératrice des causeries des quatre compositeurs finalistes à Amsterdam en mars 2006 à l'invitation du NEM et de nouveau lorsqu'ils sont venus à Montréal plus tard durant l'année (en novembre 2006). Les causeries ont été conçues comme des versions élargies des notes biographiques qui accompagnent habituellement les notes de programme. Il s'agit moins de parler de musique que des idées des compositeurs sur la musique et sur les débats qui l'entourent. Durant les causeries, les compositeurs devaient en quelque sorte afficher leurs couleurs et défendre leur vision de la musique. Plusieurs finalistes qui ont participé aux éditions antérieures et actuelles du Forum m'ont dit qu'ils profitaient du temps que leur allouaient les causeries pour faire des déclarations provocatrices sur la musique et brasser volontairement la cage de la musique contemporaine. Durant le Forum 2004 par exemple, le finaliste représentant le Canada, Julien Bilodeau (cf. chapitre VI, section 5), avait provoqué toute une réaction des auditeurs et de ses co-finalistes, notamment du compositeur brésilien Guilherme Carvalho (cf. chapitre VI, section 4), lorsqu'il a soutenu dans le cadre de sa causerie que l'art devrait être « utile » tout en critiquant la notion d'une musique « auto-référentielle » qui existe pour elle-même et qui ne renvoie à rien en dehors de ses propres structures :

Guilherme Carvalho (G.C.) : La musique peut-elle être autre chose qu'auto-référentielle, et si oui, comment? À part dans une fonctionnalisation de la musique, je ne vois pas comment le contenu dans une œuvre musicale ne peut pas qu'être musical lui-même À quoi renvoie la musique, si ce n'est qu'à elle-même ... ?

Carvalho donne l'exemple de la musique de concert, ce à quoi Bilodeau répond :

Julien Bilodeau (J.B.) : Déjà je trouve que le concert est un rituel. ... Une musique qui cherche à parler d'elle-même exclue d'une certaine façon la possibilité de communiquer avec l'auditeur.

G.C. : La musique cherchera à parler de quoi?

J.B. : Je ne cherche pas à faire parler la musique, je cherche à la situer socialement dans un espace de communication

Après plusieurs autres interventions de la part des auditeurs il poursuit :

J.B. : Le discours sur l'auto-référentialité de la musique est inutile

Un autre auditeur intervient :

Auditeur : Est-ce que tu présupposes que la musique, pour achever son objectif, doit communiquer quelque chose avec quelqu'un d'autre que le compositeur? Alors disons un minimum de deux personnes et si ça c'est le cas, c'est quoi le maximum parce qu'on peut jamais communiquer à tout le monde. ... À ce point-là, ça devient un peu une question de statistique

J.B. : L'art est un moyen de communication. ... Le contenu de cette communication voyage entre des rationnels et [des] irrationnels. L'art est utile lorsqu'il est mis dans un espace de communication. ... Ça devrait être [pour] tous les êtres humains (Extraits de la causerie de Julien Bilodeau, Montréal, octobre 2004).

Pourquoi les jeunes compositeurs – faut-il sans doute se le demander – s'exposent-ils ainsi à des critiques en s'attaquant aux vaches sacrées de la musique occidentale? En fait, pour beaucoup, comme le compositeur Alain Beuchesne (cf. section 5 dans ce chapitre) qui a participé au Forum 2002, le Forum leur offre la première occasion de laisser leur marque sur la sphère publique musicale à un moment où ils se préparent, en tant que jeunes compositeurs, à faire le passage de la vie académique à la vie professionnelle :

Alain Beuchesne : Quand t'arrives dans un Forum et que tu viens de sortir de l'école, moi j'étais au conservatoire ... , j'étais avec Serge Provost. ... Ça faisait un an que j'avais terminé la composition au conservatoire. Je faisais de la direction d'orchestre au conservatoire. ... C'était une époque où j'étais vraiment dans un autre *mood* qu'aujourd'hui. Je sortais de l'école, j'étais vraiment fringant, j'avais de l'énergie, j'avais envie de brasser les choses. Et quand je suis arrivé au Forum en 2002, j'étais vraiment dans cette dynamique-là. Le Forum c'était une opportunité ... au-delà de se faire jouer par un superbe ensemble, c'était une opportunité pour moi de brasser les idées, ... d'aller voir ce que les autres compositeurs avaient à l'intérieur d'eux (entretien individuel, Montréal, décembre 2006).

2.3 Les mini-forums

Outre les répétitions et les causeries, le rite de passage du Forum comprend une autre étape – les mini-forums – qui sont des conférences d’analyse musicale présentées par les compositeurs où ils parlent de leurs œuvres et des procédures qui ont conduit à leur formes finales⁷⁹. Contrairement aux causeries, les mini-forums sont extrêmement techniques. Ils sont centrés presque exclusivement sur les différentes méthodes et techniques de composition et d’orchestration que les compositeurs ont utilisées pour construire leur œuvre. Les questions provenant principalement des membres du jury et des autres finalistes sont très pointues, ces derniers citant souvent des mesures dans la partition et demandant des explications et des justifications, comme dans ce petit extrait tiré du mini-forum de la compositrice représentant l’Allemagne, Karola Obermüller, où elle devait présenter son œuvre *Helical* :

Mise en scène : Karola Obermüller s’appête à commencer son exposé. Des membres de l’auditoire examinent leur exemplaire de la partition de son œuvre pendant que la compositrice prépare son ordinateur. Au moment où elle commence à parler, elle est aussitôt interrompue [la conversation se déroule en anglais] :

Eric Morin (E.M.) [compositeur invité au Forum du NEM 2006] : Mesure 41–42. Trumpet. Isn’t that high?

Karola Obermüller (K.O.) : It’s notated in B flat.

E.M. : But even in B flat, it’s high!

K.O. : Yes I know it’s very high, that’s true.

E.M. : Did she complain? [se référant à la trompette]

K.O. : She didn’t complain. No.

E.M. : It’s for the piccolo or– [K.O. l’interrompt]

K.O. : No. Normally, it’s for a normal B flat trumpet, ... but I think she played it on the C trumpet. She does change for the piccolo trumpet at a later point. Very risky, because she also has to change the embouchure.

John Rea qui assiste à la conférence intervient :

⁷⁹ Comme je l’ai indiqué plus haut, les œuvres des finalistes n’ont rien de définitif, car durant le Forum, les compositeurs tendent à introduire de nombreux changements et des corrections, certaines mineures, d’autres très importantes, qui sont directement inspirées des commentaires des interprètes pendant ou après les répétitions et, de manière indirecte, des commentaires et des questions posées par les membres du jury et par le public au cours des causeries et des mini-forums.

J.R. : But that was her choice.

K.O. : That was her choice, that's right.

J.R. : But as a composer you put the high notes.

K.O. : Yes, that's right, I did! [pause] I'm mean! [Elle sourît][L'auditoire rit]

J.R. : Because you could've asked for a transposition.

K.O. : Yeah, but then when would you change? ... I don't have enough time there to—
[J.R. l'interrompt. Inaudible. Elle répond]

K.O. : That's true, I could say, whenever you feel like [it], just take the piccolo trumpet. I should add that to the score. Good idea. [Pause] Anyway, I would love to do this here like a dialogue so whenever you have questions about bars 41 and 42 and whatever and comments ... , speak up! [Elle commence enfin son exposé préparé] (extrait du mini-forum de Karola Obermüller, Amsterdam, mars 2006).

Comme cet extrait l'indique, la compositrice avait commencé à être bombardée de questions teintées de reproches sur le plan technique avant même qu'elle ait eu l'occasion de commencer sa présentation de l'œuvre! Sur le plan strictement musical, les mini-forums sont extrêmement importants car les compositeurs doivent en quelque sorte tisser un discours convaincant autour de leur œuvre afin de démontrer leur maîtrise des techniques compositionnelles, justifier leurs choix sur le plan de la forme et du contenu et légitimer le résultat sur le plan esthétique.

Les mini-forums ressemblent beaucoup, à cet égard, aux soutenances de thèses que connaissent si bien les anthropologues en herbe, ce qui vient souligner, d'après moi, l'étroite relation entre la structure ritualisée du Forum (une soutenance de thèse est aussi un rite de passage), la vocation pédagogique qui est censée assurer le financement de l'événement et l'institutionnalisation de la musique contemporaine dans le milieu académique québécois.

2.4 La question thématique

Pour continuer avec les rites du Forum, dans le cadre de chaque Forum, John Rea, en tant que l'un des deux membres permanents du jury – l'autre étant la directrice artistique et chef d'orchestre du NEM, Lorraine Vaillancourt – invite les finalistes à répondre par écrit à une question qui touche à l'un ou l'autre des enjeux importants de la musique contemporaine. Cette question et les réponses qu'elle suscite de la part des

participants devient alors inévitablement l'enjeu thématique qui finit par définir le Forum, car la question établit les discussions qui ont lieu entre les divers participants durant le concours et influence plus ou moins l'ambiance générale de l'événement. Par exemple, en 2004, la question portait sur les écoles stylistiques ou idéologies esthétiques : « À quelle(s) école(s) compositionnelle(s) pensez-vous appartenir ou devoir quelque chose, en tant que créateurs » (Livret du Forum du NEM 2004:32–33). En 2006, la question, posée en anglais, portait plutôt sur les effets homogénéisants de la technologie sur l'écriture musicale : « The term “globalization” could easily be employed to describe a condition wherein world music elements are heard or integrated within new compositions that mix – by means of hybridization and/or cultural cross-fertilization, etc. – diverse stylistic features the provenance of which are all extra-European. However, isn't the real effect of globalization to be found, more powerfully, in the sonic evidence left behind by the use of computers within the nexus of elements that comprises today's ‘new composition’? » (Livret du Forum du NEM 2006:16–18).

Les réponses sont publiées dans un livret qui inclut les notes de programme, les biographies et les opinions de tous les participants, incluant les membres du jury sur la question. Cette dimension du Forum constitue également un rite de passage car les compositeurs sont non seulement incités à prendre une position face à des enjeux existentiels, mais aussi à articuler une vision personnelle de la musique en écrivant un texte dont la publication laisse des traces plus permanentes que les traces de leur déclarations orales durant les causeries. Pour l'anthropologue que je suis, chaque livret m'offre un aperçu précieux des principaux enjeux qui préoccupaient les acteurs de la scène musicale contemporaine au moment de la tenue de chaque Forum.

2.5 Les concerts

Le concours culmine dans deux concerts – l'un mettant en vedette les œuvres des finalistes et l'autre présentant les œuvres de compositeurs invités qui sont souvent des finalistes d'éditions antérieures du Forum du NEM ou des compositeurs représentant le pays d'accueil du Forum, les Pays-Bas, par exemple, dans le cas du Forum 2006.

Un détail intéressant mérite d'être souligné : lorsque la compétition se déroule outre-mer, on compte toujours parmi les membres du jury et les compositeurs invités ou encore parmi les finalistes, un représentant du pays hôte. Par exemple, à Amsterdam, l'un des membres du jury (Cornelis De Bondt) ainsi que l'un des compositeurs invités (Robin De Raaff) étaient néerlandais. Si le nationalisme ou la diplomatie culturelle peuvent être partiellement en cause ici, il est plus probable que cet arrangement soit motivé aussi par la question du financement de l'événement. Dans le cas d'événements culturels à portée internationale, comme le Forum, la promotion de la musique canadienne et de ses artistes sur la scène internationale compte parmi les critères de financement. Pareillement, il est raisonnable de déduire qu'à l'étranger, les pays hôtes d'un événement comme le Forum financent le concours en fonction de critères similaires, ce qui explique la présence d'au moins un compositeur invité du Canada (Éric Morin dans le cas du Forum 2006) et la présence d'un compositeur représentant le pays accueillant le Forum lorsqu'il est tenu à l'étranger dans toutes les éditions du Forum.

Après le premier concert, une œuvre parmi les finalistes est finalement choisie par les membres du jury comme la gagnante du concours. Dans le cas du Forum 2004, quatre œuvres parmi les sept finalistes avaient été singularisées. Les œuvres sont également évaluées par le public qui est invité à voter pour son œuvre préférée (avant l'annonce du choix du jury). Les concerts représentent donc le dernier rite de passage – celui qui confronte les compositeurs aux auditeurs. Cela étant dit, tous les compositeurs finalistes ont droit à un enregistrement de leur œuvre, lequel est inclus dans la discographie officielle du NEM. De plus, le concert des finalistes est diffusé sur les chaînes de radio nationales et internationales.

Bref, chaque élément du Forum constitue un rite de passage où les compositeurs sont interpellés à relever les défis que leur pose chaque étape de la production d'une œuvre, depuis les idées qui l'ont inspirée, en passant par les méthodes de composition, suivies par son exécution et, enfin, par sa réception par le public. Et à chaque étape, ils doivent faire face aux gardiens de l'ordre établi. Les répétitions les confrontent aux interprètes; les causeries et les mini-forums, à leurs pairs en composition (dont certains sont

membres du jury et d'autres des co-finalistes); la question thématique les confronte aux grands enjeux et aux canons de la musique contemporaine; et les concerts, au public.

La ritualisation d'événements comme le Forum est essentielle aux scènes de musique contemporaine qui sont situées en dehors des métropoles culturelles de la tradition musicale occidentale en Europe et en Amérique du nord, car elle répond à l'histoire musicale relativement jeune du Québec et à son petit marché musical avec un processus sophistiqué de sélection et d'évaluation qui peut assurer la reconnaissance et la légitimité des participants à l'extérieur du Québec.

Mais qu'en est-il du contexte local? Si l'on considère l'accent qui tend à être mis sur l'éducation dans le système de financement, ce n'est pas un hasard que la canonisation de la musique contemporaine au Québec se fasse à travers un processus ritualisé centré sur la formation à la composition musicale. Ce n'est pas surprenant, non plus, que l'inscription de tels événements dans l'espace publique québécois se fasse au sein ou en tandem avec les institutions académiques : À Montréal, le Forum a lieu dans la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Compte-tenu de ces réalités, il est tout à fait logique que le NEM soit en résidence à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et qu'il investisse beaucoup de temps dans l'organisation d'événements comme le Forum qui sont 1) centrés sur les jeunes compositeurs, et 2) orientés vers la promotion de la scène musicale québécoise outre-mer. Il est tout à fait logique aussi que le Forum soit, pour ces mêmes raisons, profondément ritualisé afin d'assurer la légitimité. Cette stratégie a permis de transformer le NEM en l'un des ensembles les mieux financés au Canada, ce qui l'a aidé à se bâtir une réputation internationale solide.

Cela étant dit, malgré ses bonnes intentions, cette politique culturelle qui tend à marier l'institutionnalisation de la musique et sa démocratisation à travers l'éducation à un projet identitaire national a eu des effets secondaires pervers sur le développement de la musique contemporaine au Québec et sur la vie des musiciens. Ceux qui sont directement impliqués dans la pratique musicale, comme les interprètes et les compositeurs, ont été les premiers à ressentir ces effets. Dans les pages suivantes,

j'explorerai ces effets secondaires à travers le témoignage de la violoniste Johanne Morin et de l'ancien finaliste du Forum, Alain Beauchesne qui a occupé plusieurs positions différentes au sein de la scène musicale contemporaine québécoise. Mais d'abord, une petite mise-en-scène.

3 La musique depuis le belvédère

Dans une entrevue publique accordée à un journaliste à Amsterdam devant l'auditoire juste avant le concert final du Forum 2006, Lorraine Vaillancourt a évoqué quelques-uns des défis que ceux qui veulent promouvoir la musique contemporaine au Québec doivent relever. Elle a bien sûr énuméré quelques obstacles bien connus dans le milieu, comme le manque de financement public : « We have three different levels [of government] in Canada. ... We knock on every door of course. ... We are well supported but it's not enough, it's not enough for anybody » dit-elle au journaliste (entretien public, Amsterdam, mars 2006).

Ce manque de soutien financier entraîne évidemment, un manque de temps pour bien interpréter la musique contemporaine :

Lorraine Vaillancourt (L.V.) : We have very good musicians, we don't give them enough time to enjoy the music that they are doing. ... If you have time to do more than to look at your score ... , if you have more time to look at what's happening on the strings ... and feel to be really in a group and have time to understand the music ... , if you do this in these conditions then I think you can project much more *une liberté* ... (entretien public, Amsterdam, mars 2006).

Lorraine Vaillancourt a aussi déploré le manque de diffusion médiatique. Les réseaux médiatiques diffusent très peu de répertoire contemporain et ne parlent presque pas des compositeurs. Il convient de citer, à cet égard, un exemple de ce manque de réseau médiatique. En 2005, à l'initiative de quelques compositeurs et amateurs de musique contemporaine, une station de radio privée baptisée *Musique des Temps Modernes* (MTM radio) fut lancée en ligne afin de « présenter et de promouvoir les musiques de création par la diffusion de programmes spécialisés sur Internet »⁸⁰. Après deux ans sur les ondes virtuelles, la station a dû suspendre sa programmation. Aujourd'hui, une lettre

⁸⁰ Extrait de la présentation de MTM radio sur le site officiel de la station : <http://www.mtmradio.ca/>. Consulté le 1^e décembre 2008.

explicative du promoteur de la station a remplacé le site officiel. J'en cite des extraits car elle résume très bien la situation sur le plan de la diffusion médiatique ainsi que la réaction des promoteurs de la musique contemporaine face à cette situation :

Près de deux ans se sont écoulés depuis ce moment historique où, pour la première fois, il était désormais possible d'écouter des émissions de musiques moderne, contemporaine, électroacoustique et actuelle, en continu, 24 heures par jour. De plus, l'arrivée de MTM Radio coïncidait avec le moment où le service public se désengageait totalement de la diffusion des musiques de création. Les conséquences de ce désengagement sont bien connues de tous les artisans du milieu, qu'il s'agisse des compositeurs, des interprètes, des ensembles ou des organismes de diffusion. Notre souhait était d'offrir une alternative au milieu demeurant, bien entendu, à développer et à consolider avec ce dernier. ... Les objectifs de la station ont toujours été clairs : offrir un service unique, de grande qualité, sans publicité, en rejoignant une niche spécialisée via le réseau Internet. ... Au moment du lancement, le but à atteindre était de 1 000 abonnements en trois ans d'activité. Force est de constater que nous n'avons pas encore atteint cet objectif. [...] Dans ces conditions, MTM Radio a cessé d'émettre le 23 septembre 2007, à 18h (cf. note 78).

« So how is it possible [in these conditions] to change the opinion of the public », se demande Lorraine Vaillancourt en s'adressant à son interlocuteur à Amsterdam, « and to give the possibility to have this music as part of their lives? » (entretien publique, Amsterdam, mars 2006).

Ces protestations sont un lien commun dans le milieu musical. Cela étant dit, lorsque le journaliste a interrogée Lorraine Vaillancourt sur les avantages et désavantages d'avoir, dans ces conditions, le NEM en résidence à l'Université de Montréal, d'autres enjeux ont aussitôt émergé. D'abord, elle a évoqué la localisation de la Faculté de musique sur l'une des collines du Mont Royal et du symbole de l'élitisme qu'un tel lieu envoyait erronément, selon elle, au public :

L.V. : It is a university so we suffer from the « elitist » point of view [label] and this university in Montreal is on top of a hill [which reinforces] the fact that we need to be a little more in the life [of the people] and *should* be in the life, which is why we are working so hard to bring this ensemble down to earth and try to find a place more close to the people (entretien publique, Amsterdam, mars 2006).



Figure 3 Faculté de musique de l'Université de Montréal. Sur la façade d'une aile de l'édifice (à gauche dans la photo) est suspendue une croix⁸¹.

L'allusion que fait Lorraine Vaillancourt à la localisation de la Faculté de musique dans laquelle réside le NEM et ses effets mérite qu'on s'y attarde un peu. Certes, il est difficile de résister aux allégories en montant la colline vers la Faculté. Un édifice juché sur les pentes du Mont-Royal au cœur de Montréal, orné d'une imposante croix couvrant le mur qui abrite les bureaux du Nouvel Ensemble Moderne, la Faculté de musique rappelle sans cesse l'histoire du Québec, mais tout aussi éloquemment, le statut particulier dont jouit la musique savante occidentale, et dans les institutions du savoir (l'université dans ce cas-ci), et dans la société en générale.

L'image élitiste et déconnectée que la localisation de la Faculté de musique projetée est renforcée par le fait que le bâtiment qui l'héberge appartenait auparavant à la congrégation des Sœurs des Saints Noms de Jésus et de Marie, ce qui ramène à la mémoire collective le rôle hégémonique que l'Église a joué dans la société québécoise tant sur le plan politique que sur le plan culturel. Dans son bref survol de l'histoire de la Faculté de musique, l'archiviste Monique Voyer capte parfaitement le contexte dans lequel la Faculté a été créée :

Craignant qu'une baisse de qualité dans l'interprétation de la musique liturgique soit synonyme d'un affaiblissement de la piété, le cardinal Léger [archevêque de Montréal et chancelier de l'Université de Montréal] juge opportun de donner quelques directives aux chantres et aux musiciens d'église. En 1953, le cardinal écrit dans ses Directives aux membres du clergé et aux communautés religieuses concernant la musique sacrée : « Seule la compétence des musiciens d'église et des maîtres en général pourra conserver au culte liturgique la splendeur qui le caractérise depuis des siècles, à travers le monde. Nous n'avons pas le droit de laisser s'implanter une certaine médiocrité ou nonchalance ». C'est dans cet esprit qu'il fait la promotion d'un « foyer d'art », de la nouvelle faculté de l'Université, en incitant les curés à y envoyer de nombreux sujets et en accordant des bourses d'études aux membres de leurs chœurs paroissiaux. « Ils en seront grandement récompensés par une plus grande dignité qui s'ensuivra dans leurs offices religieux et les

⁸¹ Source : Site de la bibliothèque de musique de l'Université de Montréal : <http://www.bib.umontreal.ca/MU/>. Consulté le 10 décembre 2008.

fidèles sauront gré à leurs pasteurs de cette perfection accrue qui favorisera la vie chrétienne des paroisses » (Voyer 2007:s.p.).

Bien que forcément anachroniques, les parallèles entre la rupture de la musique contemporaine avec le public⁸² et la rupture qui a eu lieu suite à la Révolution Tranquille entre la société québécoise et l'Église sautent aux yeux. Imaginons l'impression que puisse donner une musique qui se veut contemporaine, mais qui est hébergée au sommet d'une colline dans un bâtiment construit pour les religieuses! C'est plutôt le passé – un passé poussiéreux et pas très heureux pour la majorité des Québécois – qui vient à l'esprit, et non la contemporanéité. L'étiquette élitiste peut être attribuée également au fait que le NEM soit rattaché à une institution académique ce qui confirme l'idée que la musique contemporaine soit une affaire d'experts et d'intellectuels. Ajoutons à cela un autre facteur « élitisant » : La Faculté de musique est située dans l'un des quartiers riches de la haute bourgeoisie montréalaise (Outremont), ce qui rappelle du coup la relation historique étroite entre la musique savante et l'aristocratie depuis le patronage des musiciens par la royauté et la noblesse dans la société de cour jusqu'à la bourgeoisie bien nantie du XIXe siècle (voir Elias 1985). Pour combler le tout sur le plan sémantique, quoi de plus évocateur de la conception métaphysique et transcendante de la musique qui a dominé dans l'historiographie occidentale que l'hébergement de celle-ci sur le sommet d'une colline?

Il est sans doute légitime de poser la question du pourquoi. Pourquoi, compte tenu de tous ces facteurs, le NEM réside-t-il toujours à l'Université? J'ai déjà évoqué plus haut les critères de financement qui sont reliés à l'éducation. Si du point de vue des organismes de subvention la voie pédagogique représente un bon compromis entre les critères de la démocratisation de la culture et les critères de jugement de valeur esthétique, du point de vue des artistes comme Lorraine Vaillancourt, cette politique de financement est symptomatique de la déresponsabilisation de l'État face à la culture et face à l'initiation des citoyens aux activités à caractère culturel : « The main objective of the NEM is to play music » affirma-t-elle au journaliste néerlandais dans son entretien publique. « Since the education [system] is not doing a good job from that

⁸² Voir à ce propos le numéro thématique de la revue *Circuit* intitulé « Ruptures » qui a été consacré à cet enjeu (1996).

cultural point of view, they ask artists to do it and we have to make projets, [like] going to schools » (entretien publique, Amsterdam, mars 2006).

Bien qu'elle ne l'articule pas clairement, on comprend ici que cette dimension des activités du NEM finit par être une distraction qui empêche l'ensemble d'explorer de manière plus approfondie le répertoire contemporain, surtout durant la saison musicale régulière à Montréal qui est dédiée aux compositeurs locaux et aux événements d'ordre pédagogique. Répondant à une autre question, Lorraine Vaillancourt laissa entendre que l'organisation d'événements outre-mer devient, dans ces circonstances, très importante car, à l'étranger, l'ensemble peut se consacrer entièrement à sa vocation d'interprétation de la musique contemporaine :

L.V. : We receive a lot of scores, a lot of offers, and many compsoers who'd like to be played by the NEM and there are a lot of composers that we want to play from each country but we dont have time to [answer these calls] (entretien publique, Amsterdam, mars 2006).

Parlant des projets de co-direction ou de co-production à l'étranger, elle dit :

L.V. : It gives us the opportunity to work on a composer. ... When we come to Marseille or go to Lyon, we speak together and we say, well, we would like to do something around this composer. ... If we don't take this opportunity we won't begin [to discover new composers, new repertoire] because at home there is a lot of other contexts, we need to play the composers around us [local composers] (entretien publique, Amsterdam, mars 2006).

Le fait que le NEM soit en quelque sorte porté à sortir du Québec ou du Canada pour pouvoir exercer l'activité principale de son métier, soit l'interprétation de répertoire, suscite beaucoup de questions quant aux répercussions positives et négatives de la politique culturelle gouvernementale. Certes, Lorraine Vaillancourt parle aussi avec beaucoup d'enthousiasme des différents projets que le NEM entreprend avec la relève, dont les jeunes compositeurs du Forum du NEM, ainsi que les étudiants de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Il n'en reste pas moins que derrière ses allusions aux effets négatifs de la politique culturelle québécoise se cache des frustrations réelles qui ont des répercussions bien concrètes sur le développement de la musique contemporaine.

4 La musique en l'absence de l'interprète

Quelques membres du NEM ont partagé avec moi certaines de ces frustrations. Cela étant dit, pour rester dans la continuité, j'aimerais revenir à ma conversation avec la violoniste Johanne Morin⁸³. Lorsqu'elle m'avait parlé de son parcours personnel, elle avait laissé entendre que le système de financement a graduellement poussé le NEM à consacrer moins de temps aux œuvres canonisées de la musique contemporaine et à s'orienter plus vers des projets axés sur les jeunes :

Johanne Morin : Pour obtenir des subventions, les ensembles de musique contemporaine doivent répondre à certains critères du gouvernement, dont la demande d'organiser des activités musicales axées sur la formation et qui sont portées vers les jeunes. ... Étant donné que le NEM avait déjà trouvé la qualité qui lui donnait son caractère distinct [en tant qu'ensemble solide musicalement et solidaire], ... je pense que l'ensemble a pu s'insérer dans ce créneau avec succès.

J.M. : La directrice de l'ensemble, Lorraine [Vaillancourt] avait déjà eu, dès le début, le souci d'offrir aux jeunes compositeurs l'occasion de parfaire leur art, mais il est certain que le NEM est de plus en plus engagé dans cette voie à travers des événements tels que le Forum, le Domaine Forget et Royaumont. Cette année [2006], l'ensemble a travaillé aussi avec des étudiants en musique au Cégep St-Laurent et dans une école primaire à Ville St-Laurent. ... (entretien individuel, Ste-Rose, mai 2006).

Les répercussions d'une stratégie de financement où la survivance des ensembles de musique contemporaine dépend des projets pédagogiques dépassent de loin, me semble-t-il, les questions d'ordre sémantique. L'effet démoralisant que peut avoir sur les musiciens le fait de ne pas pouvoir interpréter les grandes œuvres et cueillir les fruits de décennies de travail ardu investies dans la maîtrise de leur instrument n'est que le sommet de l'iceberg. En consacrant plus de temps aux activités pédagogiques et sur les œuvres plus ou moins mûres des jeunes compositeurs, les interprètes ont de moins en moins l'occasion de jouer et de rejouer le répertoire qui est considéré comme faisant

⁸³ Membre du NEM depuis 2000, « Johanne Morin est aussi premier violon solo assistant de l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal, de l'Orchestre symphonique de Trois-Rivières, de l'orchestre des Grands Ballets Canadiens et de l'Orchestre symphonique de Laval. Elle est très active dans le milieu musical montréalais tant comme chambriste qu'au sein d'un orchestre. Musicienne polyvalente, elle est aussi à l'aise dans la musique baroque, romantique et contemporaine que dans la musique populaire. Elle est montée sur de nombreuses scènes d'Europe, d'Asie et d'Amériques en formation de chambre et lors de tournées avec l'Orchestre symphonique de Montréal. On a pu l'entendre à maintes occasions sur les ondes de Radio-Canada et on la retrouve également sur de nombreux enregistrements discographiques de diverses formations. Après avoir remporté des premiers prix en violon et en musique de chambre au Conservatoire de musique de Montréal, ainsi qu'une première place au Concours de musique du Canada en 1991, Johanne Morin s'est perfectionnée pendant deux ans à Londres auprès de José Luis Garcia grâce à des bourses du Ministère des affaires culturelles du Québec » (note biographique tirée du site officiel de l'Orchestre Métropolitain du Grand Montréal : http://www.orchestremetropolitain.com/bio.f/morin_jo.html. Consulté le 1e décembre 2008).

partie de la tradition du XXe siècle, comme l'avait d'abord voulu Lorraine Vaillancourt en créant le NEM.

Pourtant, comme me l'a éloquemment exprimé le compositeur Guilherme Carvalho (cf. chapitre VI, section 4), finaliste au Forum 2004, pour construire une tradition de musique contemporaine locale et globale, il faut d'abord alimenter la mémoire collective en jouant constamment le répertoire :

Guilherme Carvalho : Les œuvres [contemporaines] ne sont pas jouées assez souvent. ... [Il n'y a pas] de développement de références de jugement esthétique comme dans le cas de Beethoven. ... Mais tous ces acquis sur Beethoven sont construits de façon artificielle aussi. ... [En revanche], elles sont déjà partagées. ... Il y a, de l'autre côté, le travail des interprètes qui doivent s'opposer de manière critique à cette façon de faire du Beethoven. ... Mais c'est plus difficile parce qu'on se heurte à ce qui est déjà accepté. ... [Dans le cas de la musique contemporaine], il faut construire un nouveau langage musical à chaque fois, ce qui contribue à l'aliénation du public. ... Le NEM commence à construire son propre répertoire, il impose déjà sa façon de faire. ... C'est très bien de poser des questions d'interprétation. ... Dans la musique contemporaine, il n'y a pas de variété d'interprétations qui permettent de situer le discours musical. ... Il faut plus d'ensembles permanents comme le NEM qui pourront cultiver un son, un style d'interprétation et jouer le répertoire plus souvent pour permettre la comparaison ou la mise en perspective de la qualité de l'œuvre et de la performance (entretien individuel, Montréal, octobre 2004).

Or, dans un contexte où il y a peu d'argent et peu d'intérêt pour la diffusion de la musique contemporaine – encore moins pour la tenue de concerts – et où les sources de financement sont conditionnelles en fonction de la valeur pédagogique de l'activité musicale, la pratique musicale tend à être centrée sur les processus compositionnels et les techniques d'écriture et d'exécution (dont le but est de former les compositeurs). Cette tendance oblige souvent les musiciens à mettre de côté l'interprétation du répertoire par manque de temps ou d'énergie, surtout par manque d'occasions de rejouer les œuvres. De manière générale, l'œuvre est jouée à un certain moment par un ensemble spécifique et, par manque d'alternative, cette œuvre devient désormais indissociable de ce contexte et de cette performance. Une telle situation rend impossible le développement d'une banque d'interprétations variées du répertoire, ou l'approfondissement d'une mémoire complexe et multidimensionnelle de celui-ci, comme l'explique bien ici René Leibowitz qui est musicien, compositeur, chef d'orchestre et musicologue :

Il existe depuis quelques années un enregistrement intégral de l'œuvre de Webern qui ... a connu et connaît encore un succès quelque peu limité certes mais néanmoins réel et, dans un

sens, légitime. Il se trouve malheureusement que la plupart des interprètes ayant participé à cet enregistrement n'ont pas eu de la musique de Webern ... qu'une conception fort imparfaite Comme il fallait s'y attendre, l'influence de cet enregistrement se fait déjà sentir dans d'autres exécutions des œuvres de Webern que nous avons pu entendre et voilà donc créé un précédent malheureux (Leibowitz 1986:47).

Il faut sans doute prendre avec un grain de sel le jugement que porte Leibowitz sur la compréhension de ces interprètes de l'œuvre de Webern, mais il n'en reste pas moins que son observation est pertinente. Le manque d'interprétations du répertoire empêche non seulement de rendre justice à l'œuvre ou d'offrir des perspectives différentes sur la musique de Webern, ce manque ne permet pas de créer un bassin de musique assez profond pour situer le répertoire dans l'imaginaire collectif et pour le canoniser puisqu'il est souvent réduit à une seule version.

Le fait que la majorité des œuvres sont très rarement rejouées a une incidence directe, selon moi, sur l'éthique d'interprétation que le NEM a développée. Sachant que les œuvres n'auraient qu'une occasion ou deux pour être jouées et que l'enregistrement sur disque risque d'être le seul moyen pour assurer la longévité de celles-ci, les musiciens qui désirent contribuer à la construction d'une tradition sont portés inévitablement à profiter au maximum, 1) des répétitions pour passer à travers les difficultés techniques de l'œuvre, et 2) d'exécuter l'œuvre de la manière la plus précise et fidèle à la partition sans nécessairement réfléchir à l'interprétation comme telle. Ils espèrent ainsi, du moins, bien transmettre l'intention de la partition, même si cela les empêche, selon Leibowitz, de se servir de leur discrétion d'interprètes pour offrir au public une véritable *performance* au-delà de la pure exécution :

Même si le chef [d'orchestre] a réellement pénétré le sens de la partition, et à supposer aussi qu'il dispose de répétitions en nombre suffisant pour aplanir les difficultés techniques, il reste que les différents individus qui composent l'orchestre ne peuvent avoir, au cours des premières exécutions d'une œuvre, qu'une vue tout à fait fragmentaire et partielle de la partition. Dans les cas les meilleurs, ils suivront attentivement et scrupuleusement les indications du chef, mais sans véritablement participer de manière active et complètement lucide à l'élaboration de l'ouvrage (Leibowitz 1986:46).

Si le NEM consacre une heure de répétition pour chaque minute de musique, c'est dans l'espoir d'arriver à l'exécution la plus précise possible de l'œuvre en fonction du temps et du peu d'occasions disponibles pour la rejouer. En fin de compte, et malgré les meilleures intentions du NEM, l'ensemble doit se contenter de mettre en pratique une

éthique d'*exécution* musicale au lieu d'une éthique d'interprétation musicale. Les répétitions de l'ensemble durant le Forum sont particulièrement révélatrices à cet égard, car elles cristallisent, de par la nature intensive de l'événement, le déroulement des répétitions ordinaires du NEM :

Johanne Morin : Le mandat du NEM consiste à offrir la meilleure exécution possible de l'œuvre. Donc le temps investi dans la répétition des œuvres est calculé. Il ne faut pas le gaspiller. Par conséquent, durant les répétitions du Forum du NEM, les questions qui sont posées aux finalistes portent surtout sur l'exécution et non sur la qualité esthétique de l'œuvre ou sur la qualité de l'écriture (entretien individuel, Ste-Rose, mai 2006).

La mise de l'avant de l'exécution de l'œuvre au détriment de son interprétation et le manque d'interprétation différentes qui pourraient servir de références a eu une incidence importante également sur les critères de sélection des interprètes. Il ne suffit plus, me disait Johanne Morin, de maîtriser son instrument ou d'avoir une perspective originale sur l'interprétation du répertoire. Pour bien exécuter la musique contemporaine, il faut désormais des musiciens capables, 1) de déchiffrer rapidement la partition qui ne suit souvent pas les conventions d'écriture établies par le système tonal, et 2) de paver leur propre chemin pour passer à travers la partition tout en la jouant :

J.M. : Je crois que j'ai persévéré en tant qu'interprète de ce répertoire en partie parce que la musique contemporaine requiert des qualités plutôt différentes du répertoire classique. ... Contrairement à l'orchestre [symphonique], l'interprète de musique contemporaine travaille souvent seul sur sa partie. Alors, il faut que les musiciens soient solides techniquement et autonomes au niveau de la lecture et du dépassement des défis techniques. Dans le cas d'un orchestre symphonique, l'œuvre jouée est souvent déjà connue et disponible sur un disque. Donc, les musiciens peuvent se fier sur des points de repère sonores pour se guider et se rattraper dans le cas d'erreurs au niveau de l'exécution de l'œuvre.

J.M. : La musique contemporaine est composée surtout de créations, ou, du moins, d'œuvres qui ne sont pas aussi connues ou enracinées dans la mémoire. Donc c'est une musique qui requiert des musiciens qui sont vraiment solides au niveau du rythme, qui ont une bonne capacité de concentration, qui sont capables d'exécuter l'œuvre depuis le début jusqu'à la fin (entretien individuel, Ste-Rose, mai 2006)..

Je fais une remarque sur l'importance de l'oreille, d'avoir les œuvres dans les oreilles :

J.M. : Tout ce qui a déjà été interprété fait partie désormais de l'inconscient collectif. Alors même si l'œuvre n'a jamais été jouée par le musicien, elle est déjà dans sa mémoire. Par contre, dans le cas d'une œuvre contemporaine, il faut tenir compte non seulement des difficultés techniques, mais aussi relever le défi de déchiffrer une œuvre tout à fait inédite. [Dans le répertoire classique], les mesures irrégulières sont rares, alors que dans la musique contemporaine, les changements de mesure, de tempo sont fréquents. ... Je crois que je continue à être sollicitée pour la création d'œuvres de musique contemporaine parce que je suis vraiment solide sur le plan technique et au niveau de l'éthique de travail. ... De plus, le

nombre d'interprètes qui s'intéressent à ce répertoire n'est pas grand (entretien individuel, Ste-Rose, mai 2006).

Suite à mes conversations avec les musiciens, je me suis interrogée sur les facteurs qui ont mené à une telle situation où les interprètes, dans la réalité, n'interprètent plus, et j'ai réfléchi aux conséquences de cet état de choses. J'ai soutenu jusqu'à présent que le système de financement est directement lié à cette situation. Mais ce serait une erreur de se limiter à cela. Car le système ne naît pas seul, il est fabriqué par ceux qui l'appliquent et qui le subissent. J'ai soutenu, dans cette perspective, que ce système de financement est l'enfant d'un processus de fabrication de canons et d'une tradition musicale locale qui, elle aussi, découle du débat identitaire qui joue un grand rôle dans la société québécoise contemporaine. Mais malgré la légitimité, à mon avis, d'un tel argument, on ne peut évacuer ici les facteurs purement musicaux. On ne peut tout réduire à la politique, aux politiques culturelles et aux projets nationalistes.

Qu'est-ce qui se passe dans le monde de la musique contemporaine qui permettrait de comprendre la mise sur pied d'un tel système de financement qui est évidemment déconnecté des besoins des interprètes ?

Encore une fois, il y a des réponses toutes faites qui surgissent dès que cette question est posée : La musique contemporaine n'intéresse tout simplement pas le public et le système de financement reflète cette réalité. Très bien, mais cette réplique n'est pas suffisante non plus. Pourquoi n'intéresse-t-elle pas le public ? Cette question éternelle tend à être répondue de deux façons différentes : « C'est la faute des compositeurs qui n'écrivent pas de musique qui répond aux sensibilités du public contemporain ! », disent les uns. « C'est la faute d'un public domestiqué, manipulé, culturellement intoxiqué par l'art bon marché facilement consommable de l'industrie culturelle ! », disent les autres. Et d'autres encore disent que c'est la faute de l'État.

Rarement, si jamais, mentionne-t-on les interprètes dans ce dialogue de sourds, ce qui est tout à fait étonnant puisque sans eux les deux pôles extrêmes de l'expérience musicale – le compositeur d'un côté, et le public, de l'autre – ne se rencontreraient jamais, ni dans les salles, ni même sur disque.

Ce chaînon manquant dans la conversation sur la musique contemporaine me surprend d'autant plus puisque dans d'autres traditions musicales, comme la musique indienne et la musique arabo-musulmane, l'interprète est la figure la plus visible. Il ne suffit pas ici d'expliquer cette différence par le fait que ces musiques soient centrées sur la performance et l'improvisation et qu'elles soient transmises en grande partie oralement, dans les concerts (et de plus en plus sur disque) et non à travers les partitions comme la musique occidentale.

En réalité, la musique contemporaine se trouve étonnamment proche à cet égard de ces traditions musicales. D'abord, à l'instar de celles-ci, les œuvres de la musique contemporaine ont rarement la chance d'être connues en dehors des concerts et des disques. Deuxièmement, certains genres, comme la musique mixte qui mélange la musique instrumentale traditionnelle, la musique enregistrée sur bande sonore et la manipulation par ordinateur des instruments en temps réel durant la performance, est, à l'instar du répertoire transmis oralement, souvent le produit du moment de la performance, comme le souligne ici le sémiologue Jean Molino :

[L'ordinateur] permet la modélisation de la composition musicale et les diverses tentatives de composition automatique, déterministe ou aléatoire. Il peut être enfin utilisé en temps réel et cet usage est théoriquement extraordinaire ... : nous disposons des machines qui permettent de reconstituer le cycle court de la musique de tradition orale, dans laquelle le compositeur, l'interprète et les auditeurs sont directement intégrés dans une activité musicale globale et immédiate; la médiation de la machine recrée l'immédiateté des origines (Molino 2003:74).

Or, dans son enthousiasme pour les nouvelles possibilités qu'offre l'ordinateur, Molino omet un détail important. Contrairement aux musiques de tradition orale où l'interprète est sans doute l'acteur le plus puissant et le plus valorisé, dans la musique contemporaine de type mixte, l'interprète est plutôt un esclave. Il est un robot obligé de s'ajuster constamment aux demandes de la machine et à la métrique inhumaine de la bande sonore. Lorsqu'il est branché en temps réel à l'ordinateur qui transforme simultanément ce qu'il joue, il perd tout contrôle de son instrument. Il ne peut rien changer en fonction des demandes du public et ne peut jamais s'ajuster aux musiciens qui jouent avec lui, car eux aussi sont obligés de suivre les dictats de l'ordinateur.

L'exemple de la musique mixte est peut-être celui qui expose de la manière la plus claire, enfin, d'une manière presque caricaturale, la position difficile de l'interprète de musique contemporaine. Dans les grands débats qui ébranlent celle-ci, il est tout simplement oublié et sur scène, il est souvent méprisé et réduit à un ouvrier qui exécute des sons.

Dans son ouvrage, *Interfaces homme-machine et création musicale* (1999), le compositeur et pédagogue Hugues Vinet déplore, en effet, la marginalisation de l'interprète de musique contemporaine dans le processus de production musicale. Il soutient qu'au niveau de la performance de la musique contemporaine, l'exécution musicale s'est, en fait, graduellement substituée à l'interprétation, provoquant ainsi une réduction majeure de la fonction de l'interprète en simple exécuteur et enlevant ainsi à l'auditeur et au compositeur un médiateur essentiel pour la transmission et la construction d'un langage musical partagé (Vinet et Delalande 1999).

Dans la même ligne d'idées, le musicologue Richard Taruskin fait écho à cette analyse dans son ouvrage sur l'histoire de la musique occidentale. Il cite particulièrement le cas de la musique aléatoire qui a contribué à la notoriété du compositeur états-unien John Cage (cf. chapitre VI, section 2) :

Cage got into confrontational situations with performers at various points over the course of his career, and with orchestral musicians in particular. ... Cage himself has acknowledged, and at times decried, the way in which the social practices that have grown up around the sacralized work-object since the advent of Romanticism have tended to dehumanize performers, especially those who play under conductors. The only way in which such musicians are able to retain a sense of personal dignity is by believing in the esthetic communication or self-expression, ... the very notion that Cage devoted his career to discrediting (Taruskin 2004:75).

Le mythe du compositeur qui a rejeté les catégories et conventions établies non seulement par la tradition musicale classique, mais aussi par ses pairs avant-gardistes de l'autre rive de l'Atlantique au nom d'une certaine liberté artistique camoufle l'effet que cette dite liberté a eu sur les interprètes, rappelle Taruskin :

When asked to perform works based on the principal of nonintention, the contradiction has been for many musicians unendurable, because such works present performers with a set of especially arbitrary, hence (potentially) especially demeaning commands. They are intolerably deprived of their normal (or illusion) of creative collaboration. ... The composer, though ostensibly (and equally sincerely) opposed, as Cage put it, to « the

conventional musical situation of a composer telling others what to do » – became more than ever the peremptory genius, the players more than ever the slaves. By forcing others to efface their egos along with his, he had become an oppressor. His effacement was voluntary; theirs wasn't (Taruskin 2004:76).

Paradoxalement, plus le compositeur revendiquait l'abandon à l'indéterminisme, plus les interprètes se sentaient enchaînés et prisonniers de cette liberté non-sollicitée :

By the use of chance operations, Cage said, he was able to shift his « responsibility from making choices to asking questions ». When the work is finished, he said, he had the pleasure of discovering it along with the audience. The only one who cannot share the pleasure is the performer, to whom the buck is passed, who cannot evade choices, but must apply laborious answers to the composer's diverting questions (Taruskin 2004:76).

Faisons avancer l'horloge de quelques décennies et il devient clair qu'une telle marginalisation ou manque d'appréciation du rôle de l'interprète a créé un écart de plus en plus grand entre ceux-ci et les jeunes compositeurs. Comme me l'a expliquée Johanne Morin, cet écart est rendu d'autant plus difficile à réconcilier depuis que la technologie s'est introduite comme une troisième roue dans la relation déjà tendue entre les compositeurs et les interprètes :

Johanne Morin : Présentement, il y a une tendance dans la composition à diviser les notes en de plus petites particules, par exemple, des quarts de ton, des dixièmes de ton, des spectres. Ce sont des sonorités qui sont très difficiles à lire et à exécuter car elles vont au-delà des limites d'ouïe des interprètes. (entretien individuel, Ste-Rose, ma 2006).

À propos d'une œuvre en particulier qui exploite beaucoup ce type de sonorités spectrales, elle ajoute :

J.M. : L'œuvre que le compositeur a présentée à l'ensemble est une belle réflexion, mais elle touche à la limite de l'impossible au niveau de l'exécution. Je me demande s'il s'agit de l'un des effets de la composition assistée par ordinateur. Le logiciel calcule des accords qui sont ensuite transcrits dans de belles partitions qui sont finalement imprimées. ... [Mais] c'est encore un être humain qui doit interpréter la musique (entretien individuel, Ste-Rose, ma 2006).

Pour Johanne Morin, cette situation est liée au détachement graduel du compositeur de l'instrument et par extension de l'instrumentiste :

J.M. : Dans les siècles passés, il me semble que les compositeurs écrivaient d'abord pour les musiciens tout en étant conscients du développement des instruments de leur époque, de leurs techniques de jeu et de leurs limites. Par exemple, l'écriture pour violon s'est développée en suivant le potentiel de l'instrument. Aujourd'hui, ce processus a été renversé, me semble-t-il. Le compositeur est de plus en plus isolé de l'interprète. Par conséquent, des erreurs, telles que l'écriture en dehors du registre de l'instrument et l'écriture de sauts ou de sonorités multiphoniques qui ne sont pas réalisables sur les notes désignées dans la partition

sont plus fréquentes, puisque la musique passe de moins en moins par l'instrument. Les interprètes sont obligés, dans ces cas-ci, de faire des choix afin de surmonter ces difficultés tout en restant fidèles à l'œuvre. Quand certains passages nous paraissent impossibles à jouer, ... Lorraine [Vaillancourt] nous dit toujours de continuer à essayer d'exécuter l'œuvre telle qu'écrite dans le but d'avoir la forme de celle-ci telle que le compositeur l'a imaginée. Un travail laborieux et parfois ingrat qui donnera toutefois un résultat beaucoup plus spectaculaire et près de l'idée du compositeur que de simplement remplacer une succession de motifs rapides et variés par une boîte de sons dans laquelle l'interprète pourrait improviser. L'humain étant ce qu'il est, il a besoin d'être poussé pour dépasser ses limites (entretien individuel, Ste-Rose, mai 2006).

Au-delà du détachement du compositeur de l'interprète, plusieurs musiciens que j'ai rencontré dans le cadre de mes recherches ont identifié un autre facteur de marginalisation de l'interprète : la nouvelle accessibilité à la composition que l'ordinateur a rendu possible. Si ce phénomène est positif de par son effet démocratisant sur le monde des arts, il a eu pour effet secondaire de permettre à de non-musiciens ou à des individus sans formation en musique de composer sans avoir les connaissances nécessaires au niveau des spécificités et des limites physiques des instruments. J'ai abordé le sujet avec Johanne Morin qui s'est appuyée sur son expérience en violon pour me donner une idée des défis que ce phénomène pose aux interprètes :

Johanne Morin : Il me semble que les compositeurs étaient autrefois d'abord des instrumentistes [...]. Présentement, une nouvelle génération de compositeurs découvre le goût d'écrire plus tardivement sans avoir vraiment une formation musicale et cela paraît parfois dans l'approche compositionnelle. Ils ont d'excellentes idées sur le plan créatif [...] mais des lacunes au niveau de la connaissance de l'instrument peuvent rendre l'exécution de ces idées difficiles, car elles ne sont pas réalisables sur l'instrument (entretien individuel, Ste-Rose, mai 2006).

Prenant pour exemple le cas du violon, elle ajoute :

J.M. : Certes les œuvres symphoniques étaient, elles aussi, moins violonistiques parce qu'elles étaient généralement composées par des organistes. Il n'en reste pas moins qu'elles « tombaient dans les doigts ». [Dans] la musique contemporaine, il est très rare de trouver une écriture qui pourrait être qualifiée de violonistique. C'est une écriture qui tend à être disjointe. Elle ne tient pas compte de la construction de l'instrument (entretien individuel, Ste-Rose, mai 2006).

Dans la littérature musicologique, il est rare qu'on entende ainsi la voix de l'interprète. Il est d'autant plus rare qu'on s'attarde à ces défis quotidiens auxquels les interprètes de musique contemporaine sont confrontés. Les débats autour de l'interprétation ont pendant longtemps été dominés par la question de l'authenticité et de la virtuosité. Par exemple, faut-il jouer les œuvres baroques avec des instruments de l'époque baroque? Telle ou telle interprétation, reste-t-elle fidèle à l'intention du compositeur? Ces

questions, quoique intéressantes, laissent de côté l'aspect le plus important du rôle de l'interprète : la transmission. Dans la tradition musicale occidentale, la transmission est associée à la partition et à la formation académique à un point tel que l'interprète, celui-ci même sans lequel la musique n'existerait pas, tend à être oublié. Les questions de l'authenticité et de la virtuosité sont légitimes dans la mesure où elles abordent les problématiques attachées au répertoire de musique tonale classique, un répertoire déjà si profondément canonisé qu'il s'agit moins de s'interroger sur sa transmission que sur sa vénération et sur le devoir de préserver son authenticité.

Or quand il s'agit de la musique contemporaine, la transmission et la canonisation sont loin d'être garanties. Dans un tel contexte, l'interprète en tant que médiateur et transmetteur devient primordial. C'est d'ailleurs une évidence dans les traditions musicales non-occidentales qui, elles, depuis des siècles ont continué à se développer tout en préservant leurs canons grâce à la valeur et à l'attention accordée aux interprètes et à la transmission par le biais de la performance. Certes, ces traditions musicales ont aussi développé leurs propres institutions et, dans plusieurs cas, les musiciens sont formés, et dans la musique occidentale, et dans la tradition musicale locale. Ce type de polymusicalité pose d'autres défis qui sont loin d'avoir été surmontés⁸⁴. Il n'en reste pas moins qu'en focalisant, dans le débat sur la rupture entre la musique contemporaine et le public, soit sur l'auditeur paresseux ou aliéné, soit sur le compositeur détaché de son entourage ou trop centré sur son égo créatif, les intervenants dans ce débat ont raté, à mon avis, leur cible. C'est l'interprète et sa marginalisation en tant que médiateur et protagoniste principal au niveau de la transmission qui est au cœur de cette problématique. Si comme je l'ai soutenu plus haut, la musique contemporaine se rapproche de plus en plus des musiques savantes non-occidentales de tradition orale, ceux qui la pratiquent, l'étudient et l'apprécient auraient peut-être quelque chose à apprendre de ces traditions musicales. Or, une telle ouverture qui dépasse le simple emprunt d'éléments stylistiques et qui nécessite une certaine volonté de remettre en

⁸⁴ J'ai examiné cette question dans le cadre de ma maîtrise où j'ai mis en comparaison deux stratégies de transmission et de valorisation de la musique en Cisjordanie dans les Territoires palestiniens – la transmission via une institution académique, comme un conservatoire *versus* la transmission à travers des ateliers d'improvisation et d'initiation à la performance (El-Ghadban 2003).

question des structures de base de la pratique musicale occidentale est loin d'être un automatisme (cf. la conclusion à cette thèse).

Le paradoxe inhérent au projet de canoniser la musique contemporaine et d'en faire une tradition à la fois locale et globale, comme dans le cas du Québec, réside dans le fait qu'elle a développé certaines conventions et idéologies au cours du XXe siècle qui ont eu pour effet de marginaliser l'interprète. Les œuvres qu'on veut canoniser sont celles-ci mêmes qui ne permettent pas aux interprètes de les interpréter ou de les transmettre.

Si le système de financement au Québec est si mal adapté aux besoins des interprètes, ce n'est pas seulement parce qu'il est axé vers la pédagogie (nationale), mais aussi parce qu'il tend à reproduire sur le plan des politiques culturelles des biais déjà existant dans le monde musical, notamment la tendance à privilégier le compositeur sur les autres intervenants dans le processus de production et de réception musicale. L'image du compositeur comme la figure la plus puissante dans la tradition musicale occidentale va de pair avec la mise à l'écart de l'interprète. Le système de financement de la musique contemporaine au Québec ne représente que la face institutionnalisée et politisée (si l'on pense à la dimension identitaire) de cette situation dans le monde de la musique.

Il est légitime de se demander pourquoi, malgré toutes ces difficultés, les interprètes continuent-ils à jouer la musique contemporaine? S'ils décident, comme Johanne Morin, de s'engager dans la performance de cette musique, où trouvent-ils la satisfaction et le plaisir dans cet engagement? Pourquoi vouloir s'impliquer ainsi quand une interprète comme Johanne Morin pourrait tout simplement continuer à jouer les grandes œuvres symphoniques dans les nombreux orchestres dont elle fait partie? Qu'est-ce qu'une œuvre, parfois mal écrite, qui est composée par un jeune compositeur pas très connu a-t-elle à offrir que la 9^{ème} symphonie de Beethoven ne peut pas offrir? J'ai posé la question à Johanne Morin. Sa réponse confirmait le rôle important de transmetteur et de médiateur que l'interprète de musique contemporaine joue et le plaisir que celui-ci tire de pouvoir jouer ce rôle :

Johanne Morin : En tant qu'interprète, je cherchais ma raison d'êtreQuel est la raison d'être de rejouer maintes fois la 40^e de Mozart dans des interprétations parfois plates alors qu'il existe de bons enregistrements ?! Je ne voulais pas être soliste, mais plutôt être inspirée par d'autres. ... À chaque fois que j'interprétais de la musique contemporaine,

j'avais l'impression d'être utile Avec mon talent, mes qualités, j'étais capable de contribuer à interpréter une nouvelle œuvre. Certes, des fois l'œuvre était bonne, des fois elle était moins bonne, mais je me sentais valorisée, parce que mes qualités d'interprète servaient à quelque chose.

J.M. : Il me semble que chaque époque musicale a donné lieu à des musiciens qui ont voulu déchiffrer des œuvres qui leur semblaient assourdissantes. Toutes les premières symphonies de Mahler, par exemple. Durant ces époques, il y a eu sans doute beaucoup de compositeurs dont l'histoire n'a pas retenue la musique, tandis que d'autres sont devenus célèbres. Parmi les compositeurs d'aujourd'hui, certains feront partie de l'histoire. ... Si moi j'ai contribué à les aider à faire partie de l'histoire, ... j'aurais joué mon rôle en tant qu'interprète. Avec le NEM, ... les interprètes ont l'impression d'avoir une mission, un rôle Par ailleurs, la plupart des musiciens trouvent du plaisir à réussir à construire quelque chose avec cet amalgame d'effets ou de notes parfois difficiles à jouer, sans avoir à porter du jugement sur ce qu'est le beau. Les musiciens trouvent du plaisir juste dans l'idée de réussir justement à exécuter l'œuvre. ... À la fin du concert, les interprètes sont heureux d'avoir relevé le défi. « J'ai réussi à la jouer! » (entretien individuel, Ste-Rose, mai 2006).

5 La musique après l'institution

Suite à ma conversation avec Johanne Morin, j'ai voulu explorer tous les enjeux qu'elle a évoqués à partir d'un autre point de vue, notamment celui des jeunes compositeurs, puisqu'ils ont été au centre de notre conversation.

D'abord, face à la volonté de construire une tradition musicale locale par le biais d'une politique culturelle nationaliste et institutionnalisée tant sur le plan de la promotion que sur le plan de la formation musicale, je me suis demandée comment les jeunes compositeurs vivaient toutes ces tendances, toutes ces tropes qui viennent les chercher jusqu'à dans leurs plus profonds sentiments d'appartenance. Partagent-ils les mêmes préoccupations, les mêmes rêves, les mêmes projets que ceux qui les ont précédés et comment réagissent-ils aux conditions de la pratique musicale au Québec aujourd'hui? Si ces conditions ne semblent pas très conviviales aux interprètes, les jeunes compositeurs qui, après tout, sont ceux qui risquent de profiter le plus d'un système axé vers les institutions académiques, arrivent-ils à d'autres conclusions? Et qu'arrive-t-il aux compositeurs lorsqu'ils quittent les institutions?

Ce sont ces questions que j'ai proposées au compositeur Alain Beaubesne⁸⁵, finaliste au Forum 2002, président de la société de concert Codes d'Accès⁸⁶, membre de comités

⁸⁵ Né en 1975 à Trois-Rivières dans la province de Québec, Alain Beaubesne se consacre depuis 1996 à la composition et à la direction d'orchestre. Il amorce ses études de composition dans la classe d'Armando Santiago au Conservatoire de musique de Québec. Puis en septembre 1998, il fait son entrée au Conservatoire de musique de

de sélection à plusieurs reprises dans des organismes de subvention et adjoint à la production au NEM. Dans les pages suivantes, je m'appuie sur la parole d'Alain Beaubesne pour ramener toutes les abstractions et idéologies que j'ai discutées dans le chapitre précédent et plus haut dans ce chapitre à un niveau, d'abord, plus personnel et individuel, mais aussi à un niveau plus concret qui est plus près de la réalité quotidienne de ceux qui se sont dédiés à la musique.

Notre conversation avait d'abord commencé par la question identitaire et si elle est cernable dans le style qu'un compositeur développe au cours de sa carrière. Alain Beaubesne ne se considère plus jeune, me dit-il, mais la question identitaire l'avait beaucoup préoccupé dans le passé, particulièrement lors de sa participation au Forum 2002⁸⁷ :

Alain Beaubesne (A.B.) : C'était intéressant car pour moi, à cette époque-là, j'avais beaucoup de questionnements sur l'identité, sur les liens à faire dans la musicalité par rapport à l'identité et s'il n'y a pas de moyen de trouver ses sources-là, ces parfums-là dans la musique, aussi dans celle des autres. Justement il y avait un Américain [au Forum 2002] à cette époque-là [Joshua Penman]. ... Lui, il avait écrit une musique basée un peu sur l'hindouisme. À l'époque, je le croyais pas, je n'étais pas capable de voir que ce gars-là était sincère. Il fallait que je passe un mois avec lui pour que finalement il me convainc ...

Yara El-Ghadban (Y.E.) : Sincère dans quel sens?

Montréal (CMM) où il obtient, en 2001, le Prix avec grande distinction à l'unanimité sous la gouverne de M. Serge Provost. Ensuite, de 2001 à 2004, il étudie la direction d'orchestre auprès de M. Raffi Armenian au CMM. À quatre reprises, il participe à des stages d'études estivales aux Rencontres de musique nouvelle du Domaine Forget ainsi qu'aux Ateliers de composition et de direction du Centre Acanthes (Villeneuve-les-Avignons, France) où il travaille avec les compositeurs de renommée internationale Tristan Murail, Magnus Lindberg, Luca Francesconi et Peter Eötvös ainsi qu'avec les instrumentistes du Nouvel Ensemble Moderne et leur chef Lorraine Vaillancourt. En novembre 2002, il est représentant du Canada lors du Forum international des jeunes compositeurs FORUM 2002 organisé par le Nouvel Ensemble Moderne (NEM). Boursier du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, Alain Beaubesne est aussi récipiendaire du prix Serge-Garant pour ses œuvres « Souper de famille » et L'heure de s'enivrer lors des Concours des jeunes compositeurs de la SOCAN 1999 et 2004. De plus, il s'est vu décerner, pour son œuvre *Mémemorandum*, le 1er prix dans la catégorie musique de chambre ainsi que le Prix des Jeunesses Musicales du Canada lors du 14e Concours national des jeunes compositeurs de Radio-Canada (note biographique tirée du site officiel de Codes d'Accès : <http://www.codesdaccess.org/>. Consulté le 2 décembre 2008)

⁸⁶ Organisme fondé par et pour les jeunes créateurs en 1985 et baptisé Codes d'Accès en 1992, ce dernier se veut à la fois un support pour la création et un outil de diffusion pour les artistes en début de carrière. Codes d'Accès est majoritairement géré par des artistes de la communauté qu'il représente. Axé sur la création, Codes d'accès est ouvert à la diversité des styles et des expressions artistiques et propose des productions qui reflètent les plus récentes tendances de la musique d'aujourd'hui, allant de la musique écrite à la musique improvisée, de la musique contemporaine à la musique actuelle en passant par l'électroacoustique, la performance et la création multidisciplinaire. Depuis sa création, Codes d'accès a permis à de nombreux artistes de se produire sur la scène québécoise. Parmi eux, certains ont retenu l'attention du public, notamment la soprano Nathalie Choquette, le violoncelliste Claude Lamothe, de même que les ensembles Tuyo, Bradyworks, Les Granules etc. À cela s'ajoutent les nombreuses collaborations avec différents organismes locaux et internationaux (description tirée du site officiel de Codes D'Accès : <http://www.codesdaccess.org>. Consulté le 2 décembre 2008).

⁸⁷ Tous les extraits d'entrevue suivants sont tirés d'un même entretien individuel qui a eu lieu à Montréal, en décembre 2006.

A.B. : À ce moment-là, je me demandais, toi, là, t'es un Américain, pourquoi tu vas t'chercher une source d'inspiration comme celle-là? En quoi ça t'appartient? Puis j'écoute tes autres musiques, c'est pas ça que t'as faites avant. ... Il me disait que oui, il croyait que, oui, il était zen dans sa vie, que oui c'était des valeurs qui lui appartenaient. Mais j'essayais juste de voir dans sa vie, par rapport à la musique, comment [ça] s'est intégré ... tout ça. ... Au début je le croyais pas, puis à la fin, finalement, il m'a convaincu, mais ç'a pris du temps. Mais juste la musique toute seule, ce n'était pas assez pour moi. J'avais besoin d'aller parler avec cet individu-là, de parler avec lui, comment qu'il vit, comment qu'il voit la vie, le monde qui l'entoure, le milieu musical. Donc je brassais les affaires. J'étais à la recherche de quelque chose.

Y.E. : Et dans ta pièce, est-ce que tu cherchais activement des sources québécoises?

A.B. : Premièrement, à l'époque, c'était bien important pour moi d'aller chercher des valeurs dans ma cour à moi, des choses qui m'entourent à moi. Des choses que je vis. ... C'était tout mon background musical quand j'étais adolescent, le heavy métal, etc. ... Je pense que ça, d'ailleurs aujourd'hui, c'est toute une recherche d'identité, quand tu vas puiser dans un background musical qui t'appartient, qui est vraiment nord-américain. On ne va pas puiser chez Tristan Murail, on va pas puiser chez Grisey⁸⁸. Moi, je me suis toujours considéré comme un compositeur américain.

Y.E. : Qu'est-ce que c'est donc? À quoi ça renvoie?

A.B. : C'est difficile de répondre à ça. Je n'ai pas trouvé de réponse encore aujourd'hui. C'est une grande enquête qui va prendre toute ma vie probablement. Essayer de comprendre, voir dans quelle mesure dans notre musique on peut ressentir les valeurs américaines, mettre le doigt dessus : Ça c'est un compositeur qui écrit au Québec, ça c'est un compositeur qui écrit à Vancouver. ... Ça s'entend par contre ... Ici, il me semble qu'il y a un discours clair qui assimile justement bien les influences américaines puis les influences européennes et ça, ça donne un style particulier. Ça donne, en fait, pleins, pleins d'esthétiques, mais qui, pour moi, ont toutes une espèce de ressemblance dans leur qualité de construction, dans leur structure, dans le choix des matériaux, donc une espèce d'union entre l'américanisme et [l'euro-péenneté].

Si pour Alain Beuchèsne cette dualité est un marqueur stylistique important de la musique des compositeurs québécois, il n'a pas hésité à relier le consensus qu'une telle analyse a suscité dans le milieu musical au désir d'embrober la musique dans un discours politique :

A.B. : C'est qu'aujourd'hui, pour pouvoir mettre en valeur notre musique, pour pouvoir faire les choses, créer des événements, produire des événements, il faut faire de la politique, parce que si tu donnes un poids politique à ce que tu fais, nécessairement il y a plus de gens qui vont te suivre.

Y.E. : Donc il faut avoir un discours attaché à la musique?

A.B. : Oui, même si on se trompe, ça prend quand même cette énergie-là, parce qu'ici on n'a pas les voies, les structures qui sont là pré-établies pour nous accueillir, les compositeurs. Pour la musique contemporaine en générale, on n'a pas la charge puis le poids du passé, c'est trop récent. En France, ils ont des centaines d'années de charge

⁸⁸ Compositeurs français pionniers de la musique spectrale.

culturelle sur leurs épaules. Le problème avec ça, c'est que ça peut être une problématique pour les jeunes compositeurs. En fait, ç'en est une. Mais la voie puis la situation du compositeur dans la société, elle est définie. Ici, lorsque les compositeurs veulent faire quelque chose, il faut qu'ils déplacent tout en même temps.

Le commentaire d'Alain Beaubrun nous a orienté vers l'institutionnalisation de la musique au Québec qui s'est faite en grande partie grâce aux efforts des compositeurs modernistes qui sont revenus après des séjours en Europe dans les années 1940 et 1950. Je lui avais d'abord demandé pourquoi, à son avis, ces premiers compositeurs étaient si attachés à ce courant :

A.B. : Ici au Québec, c'était différent à l'époque justement parce que, là, c'était trop nouveau pour que les gens puissent regarder ailleurs en même temps. Il fallait qu'ils se concentrent sur la musique contemporaine, sur la modernité. ... Depuis ce temps-là, ça s'est beaucoup institutionnalisé. C'est normal, c'est compréhensible, parce que pour pouvoir instaurer ce genre de musique-là, ça prend des structures bien solides. Donc c'est les écoles, c'est les conservatoires, puis les universités, c'est pour ça on a pratiquement rien à l'extérieur des institutions. Sinon, on a des ensembles. On a le NEM, la SMCQ, l'ECM. Il y a un gros noyau, mais sinon t'as rien.

La problématique de l'institutionnalisation de la musique semblait préoccuper beaucoup Alain Beaubrun. Selon lui, c'est paradoxalement en partie à cause de cette institutionnalisation profonde que les jeunes compositeurs ne parviennent pas à vivre de leur musique suite à leur graduation des institutions académiques :

A.B. : En bas de 30 ans, lorsque t'as du talent, les compositeurs du Québec parviennent à vivre pratiquement juste de la musique. ... Moi, pendant 4, 5 ans, j'ai pu vivre de ma composition, mais ça dure pas. Toutes les structures de bourses sont faites pour encourager les jeunes créateurs. Après 30 ans, on tombe dans une autre situation. Il y a beaucoup de concours justement où la limite est de 30 ans. Et lorsque tu atteints aussi un genre de vie professionnelle, au Conseil des Arts du Québec, tu tombes dans une autre catégorie. Comme là, quand je fais une demande de bourse, je suis en compétition contre mes professeurs que j'avais il y a 5 ans. ... Ça devient plus difficile. Là, ... je suis obligé de travailler dans l'administration. Je suis obligé de faire autre chose que la composition pour pouvoir vivre et ça va continuer comme ça pendant un bout de temps. L'autre solution, c'est de devenir professeur, mais ça, ça me tente vraiment pas ... , j'ai pas envie de travailler [dans l'institution].

Mais quelle alternative y a-t-il à l'institution? La question nous a porté vers Codes d'Accès (CA), la société de concert dont l'objectif est d'aider les musiciens à poursuivre leurs carrières en musique après leur formation académique et dont Alain Beaubrun est le président :

A.B. : C'est un organisme qui est géré par des jeunes et qui change, à peu près à tous les deux ans, la direction si on veut. ... À Codes d'Accès, je suis président donc j'ai un regard

pour l'organisme qui est vraiment plus large. À Codes d'Accès, disons que mon travail c'est faire en sorte que le mandat est respecté, que l'image de Codes d'Accès est respectée

Y.E. : Quel est ce mandat?

A.B. : C'est toujours une tribune aux jeunes créateurs, aux jeunes interprètes.

Je lui ai demandé quelle était, selon lui, la différence entre la Société de musique contemporaine de Québec (SMCQ) et Codes d'Accès :

A.B. : Premièrement, Codes d'Accès, c'est pour les jeunes. Ça, c'est la première des choses qui nous distinguent de la SMCQ⁸⁹. Encourager les premières compositions. Puis l'autre chose, c'est qu'il n'y a pas de direction. Donc les programmations sont vraiment en fonction de ce que les jeunes artistes nous envoient comme dossiers ou comme projets. Personne se réveille le matin puis dit : Bon, Codes d'Accès va prendre cette direction-là. La direction de CA varie tout le temps.

Intriguée par ce que Alain Beaubesne avait dit du rôle des artistes dans le choix de la programmation de CA, j'ai partagé avec lui mon expérience et mes observations du premier concert de Codes d'Accès auquel j'avais assisté. C'était d'ailleurs le concert qui m'avait incitée à rencontrer Alain Beaubesne. Ce concert avait eu lieu dans la Maison de la Culture du quartier Côte-des-Neiges à Montréal, l'un des quartiers les plus pluriethniques au Canada. Le concert organisé par Codes d'Accès m'avait étonnée à plusieurs égards :

D'abord, j'ai été intriguée par le choix du lieu où il avait été tenu – non pas dans l'une des salles des différentes institutions académiques, comme il arrive souvent dans le cas de la musique contemporaine, mais plutôt dans une Maison de la Culture qui est un lieu plutôt associé aux activités communautaires et interculturelles. Ensuite, le programme du concert alternait entre les œuvres de figures mythiques de la musique contemporaine – Xenakis⁹⁰ par exemple – celles de compositeurs célèbres de la scène musicale québécoise, comme Claude Vivier (cf. chapitre IV, section 2.3), et celles de jeunes compositeurs qui n'avaient pas encore terminé leur formation. De plus, entre les œuvres, l'auditoire avait droit à de la poésie.

⁸⁹ Dans une entrevue avec le directeur artistique de la SMCQ, Walter Boudreau, il m'a dit que la SMCQ a aussi des programmes axés vers les jeunes, mais surtout les jeunes publics.

⁹⁰ Iannis Xenakis, compositeur grecque, théoricien et architecte qui est considéré comme l'un des compositeurs les plus importants du mouvement avant-gardiste dans la musique contemporaine.

J'ai senti qu'il y avait là un effort discernable d'initier le public à tout ce que la musique contemporaine pouvait offrir tout en se souciant de bien alterner les œuvres qui risquent d'être plus difficiles à écouter ou à suivre – comme les œuvres avant-gardistes – avec des œuvres plus lyriques. J'ai remarqué également qu'au niveau de la durée, les œuvres ne dépassaient pas les 10 minutes en moyenne. Les œuvres plus longues étaient composées de plusieurs mouvements très brefs. Donc, on n'imposait pas aux auditeurs des écoutes prolongées. D'ailleurs, la programmation était très éclectique sur le plan stylistique, allant de la musique avant-gardiste à la musique néo-romantique. Enfin, l'entrée au concert était gratuite. J'étais très curieuse de savoir qui avait conçu le concert ainsi :

A.B. : C'est une espèce de petite tendance qui a pris les derniers temps à CA. Les projets à la Maison de la Culture, c'est une bonne tribune pour les instrumentistes. C'est un instrumentiste qui envoie les projets de compositions, d'œuvres. ... « Tentacules » [qui est une autre série de concerts que CA organise], ça c'est des compositeurs et des interprètes qui envoient leurs dossiers, puis il y a un jury qui se réunit, puis on choisit des dossiers ... pour faire une programmation. ... Le but de « Tentacules », c'est d'avoir ... une pièce de différents styles. Donc, il va y avoir 5, 6 pièces, mettons une pièce électronique, une pièce de musique contemporaine instrumentale, une pièce électroacoustique, une pièce mixte, donc c'est vraiment d'unir tous les styles comme ça et d'en faire un concert. ... [Pas tous les concerts sont gratuits. Ceux de la Maison de la Culture le sont].

Le fait que ce soit des interprètes qui avaient organisé le concert à la Maison de la Culture confirmait dans mon esprit l'importance de ceux-ci dans la transmission et la canonisation de la musique et les répercussions que leur marginalisation a eu sur l'enracinement de la musique contemporaine dans l'espace public québécois. Je reviendrai sur ce sujet que j'ai abordé avec Alain Beaubesne. Restons pour le moment un peu avec ce concert tout à fait surprenant.

En fait, ce qui m'avait le plus étonnée, c'était le fait que la salle, bien que petite, soit comble – une rareté pour la musique contemporaine. De plus, l'auditoire était beaucoup plus diversifié. Il y avait deux jeunes enfants assis avec leurs parents dans les premiers rangs et bon nombre d'auditeurs de différentes origines ethniques. Pour la première fois, j'ai vu des visages que je n'avais pas encore rencontrés dans les concerts de musique contemporaine qui sont organisés par le NEM par exemple. Pour le dire de manière franche : Il n'y avait pas que des musiciens, pas que des amateurs endurcis de la musique contemporaine, pas que des têtes blanches et pas que des visages blancs qui

appartiennent sans doute à une certaine classe sociale. Quand j'ai partagé mes observations avec Alain Beaubesne, il n'était pas surpris :

A.B. : Mais ça c'est pas [l'effet de] Codes d'Accès nécessairement. C'est la Maison de la Culture en tant que telle, le quartier [Côte-des-Neiges] de la Maison de la Culture [qui est l'un des plus diversifiés de Montréal]. Il y a des gens qui suivent la programmation des Maisons de la Culture. Eux, ils ne viennent pas nécessairement pour Codes d'Accès. ... À « Tentacules », c'est complètement un autre public⁹¹. C'est pas non plus [celui] qu'on retrouve ici à la salle Claude-Champagne [à la Faculté de musique de l'Université de Montréal] ou dans les concerts de la SMCQ. « Tentacules », ça va chercher des musiques qui sont vraiment *underground*. Comme le dernier « Tentacules » qui s'est produit la semaine passée, le 28 novembre [2006]. On a fait jouer un groupe de pop électronique. ... Des groupes comme ça, ça attire un autre genre de public, ça attire des gens qui vont jamais aux concerts de musique contemporaine.

Ainsi Codes d'Accès diversifie les musiques. Il diversifie aussi les lieux de diffusion de ces musiques, ce qui a pour effet d'attirer différents publics. Certes, d'autres sociétés de concerts ont aussi tenté de chercher de nouveaux auditeurs en changeant les contextes de performance de la musique contemporaine, mais là où Codes d'Accès a pu peut-être se distinguer, c'est au niveau de la reconnaissance de l'apport des interprètes dans le choix de sa programmation :

A.B. : Codes d'Accès, ... c'est la musique de création. ... Quand je suis arrivé ici [comme président de Codes d'Accès], j'ai décidé que les interprètes devraient avoir plus de place. C'est pas assez d'avoir des interprètes qui improvisent ou qui font la création. [Il faut du répertoire]. ... Pour la première fois, à Codes d'Accès l'année passée, dans un concert de musique électroacoustique, il y a eu du Parmigiani⁹², il y a eu du Berio⁹³, il y a eu dans [certains concerts de] « Tentacules » du Stockhausen⁹⁴.

A.B. : La seule chose qu'on demande [aux interprètes qui veulent jouer du répertoire], c'est de recontextualiser les œuvres du passé⁹⁵. ... L'année prochaine, on va faire le *Marteau sans*

⁹¹ Les concerts de la série « Tentacules » sont tenus à Montréal sur le boulevard St-Laurent dans la Sala Rossa – un lieu qui attire un public tout aussi diversifié, mais qui est plus jeune, plus politiquement engagé et porté vers l'anarchisme et vers les mouvements d'anti-mondialisation (pour en savoir plus sur l'histoire de la Sala Rossa, voir : <http://www.casadelpopolo.com>). Donc c'est un public qui diffère aussi, à plusieurs égards, de l'auditoire du NEM qui tend à être composé d'individus appartenant à la génération « baby-boomer » ou qui sont impliqués dans le milieu musical et académique en tant que compositeurs, professeurs de musique ou étudiants en musique. De plus, l'auditoire du NEM tend à être ethniquement plus homogène que celui de la Maison de la Culture de Côte-des-Neiges ou celui de la Sala Rossa.

⁹² Bernard Parmigiani, compositeur français et figure importante de la musique électroacoustique.

⁹³ Luciano Berio, compositeur italien dont l'œuvre, *Sinfonia*, composée en 1968, est considérée comme l'une des premières manifestations du virage postmoderniste dans la musique contemporaine.

⁹⁴ Karlheinz Stockhausen, compositeur allemand, pionnier de la musique électronique et l'une des figures importantes de la musique sérielle.

⁹⁵ Les œuvres des compositeurs mentionnés par Alain Beaubesne (Parmigiani, Berio, Stockhausen) sont considérées comme étant du « répertoire » parce que ce sont des œuvres canonisées qui ont été composées par certaines des grandes figures de la musique contemporaine.

*maître*⁹⁶ dans un contexte de *salon music*, [dans une] ambiance de lounge. Voir comment aujourd'hui cette musique-là, on peut la recontextualiser ... [sans toucher à la réécriture des œuvres].

A.B. : Donc, la porte est ouverte aux interprètes. Ça c'est intéressant Aussi, l'autre chose qui est importante là dedans, [ce qui donne] beaucoup de choses à penser pour les interprètes et les compositeurs, c'est la remise en question du concert, du contexte de concert. Ça c'est vraiment le format européen ... , [c'est] quelque chose qui vient du passé, un héritage européen. Ici, il y a très peu de salles qui sonnent bien. Les salles ne sont pas faites pour accueillir des orchestres pour avoir des concerts comme ça. En général, les salles [à Montréal] sont très moches. Donc il faut essayer de voir comment on peut s'appropriier les lieux pour faire en sorte que la musique est bien diffusée.

Ici, Alain Beaubesne partage avec nous plusieurs stratégies intéressantes que les compositeurs et les interprètes qui ont quitté les institutions pour faire carrière en musique ont tenté d'adopter afin de surmonter les conditions difficiles du milieu musical contemporain. Pas d'auditoire? Diversifions la programmation et les lieux de diffusion, cédon's un peu de pouvoir à ceux qui sont plus près de l'auditoire – les interprètes. Pas de bonnes salles de concert? Recontextualisons les œuvres pour les adapter au paysage musical local. Toutes ces stratégies que j'ai identifiées à travers l'expérience d'Alain Beaubesne m'ont portée à aborder avec lui la question existentielle par excellence de la musique contemporaine : son apparente rupture avec le public. J'ai partagé avec lui mon hypothèse sur le lien entre cette rupture et la marginalisation des interprètes :

A.B. : Là tu touches à un point, ça c'est mon autre cheval de bataille. ... L'idée à Codes d'Accès d'ouvrir la porte aux instrumentistes et aux interprètes, mais c'est ça. C'est pour ramener le répertoire sur la table puis de rejouer ces œuvres-là pour les ramener sous nos yeux. ... Là dedans, il y a vraiment un problème, je pense, qui ne vient pas des interprètes ni des compositeurs. Ça vient du système en tant que tel. C'est à dire que le système est fait, tous les organismes et toutes les subventions ... , tout ça est fait en fonction de la nouveauté. C'est à dire qu'un orchestre, mettons l'OSM, va recevoir une subvention de 5000\$ pour passer une commande à un compositeur, non pas 5000\$ pour rejouer une œuvre canadienne.

Pour recevoir des subventions, m'expliqua Alain Beaubesne, les orchestres sont obligés de passer une commande. Par conséquent, des nouvelles œuvres sont créées constamment. Par contre, cela ne garantit en rien leur performance au-delà du premier concert :

⁹⁶ *Le Marteau sans maître* pour voix et cinq instruments est une œuvre célèbre du compositeur français, Pierre Boulez, figure dominante de l'avant-gardisme musical. Elle fut composée en 1954 d'après des poèmes tirés du *Marteau sans maître* du surréaliste René Char.

A.B. : On les rejoue jamais parce qu'on n'a pas les moyens de les rejouer. Ça coûte de l'argent rejouer des pièces, ... donc il y a pas d'accumulation. Donc il y a absolument rien qui reste. On se retourne puis c'est vide derrière nous. C'est un ramassis d'œuvres derrière nous qu'on n'est pas capable de mettre en lien. C'est peut-être pour ça qu'on n'est pas capable de mettre le doigt en une phrase ... [sur ce que c'est] qu'une musique contemporaine québécoise.

En quelques mots, Alain Beaubrun résuma de la manière la plus éloquente la situation de la musique contemporaine au Québec. Mais cette situation, est-elle vraiment spécifique au Québec? « Oui » me répondit-il :

A.B. : Le système de subvention définit les styles, une esthétique, puis une façon de jouer au Québec. Moi je fais [partie] des jurys au CALQ [Conseil des Arts et des Lettres du Québec] et au CAC [Conseil des Arts du Canada]. C'est comme ça que ça marche. Si t'as un jury au CAC, puis 250 applications pour la commande d'œuvres. 250 applications! Puis là-dedans on en donne 25. Ça fait 250000 dollars à travers le Québec [10000\$ par œuvre]. Ça c'est 25 œuvres qui vont être créées dans les six prochains mois Je serai curieux de savoir combien d'œuvres canadiennes vont être rejouées pendant à peu près la même période. Très peu. Le système fait en sorte que rien ne puisse s'installer. C'est pour ça, en dehors de l'institution, on fait rien. Les institutions conservent ça. L'autre problème : tout tourne autour des compositeurs. Donc l'interprète là-dedans, il est vraiment désœuvré. Il n'a rien à dire, il n'y a rien qui s'adresse à lui directement là-dedans.

Y.E. : Ou bien, comme le NEM, l'interprète est obligé d'avoir un élément pédagogique qui entre dans la création.

A.B. : Oui, exactement.

J'ai évoqué la frustration des interprètes qui n'ont jamais la chance de rejouer des œuvres dans lesquelles ils ont investi beaucoup de temps et d'effort pour les maîtriser :

A.B. : Il y a tellement de choses absurdes dans le milieu de la musique contemporaine. ... parce que quelqu'un ... qui va monter un concert, il [devrait] le refaire 2, 3, 4, 5 fois.

Y.E. : Mais ils n'ont pas l'argent pour le faire ...

A.B. : L'argent est là. C'est pas parce qu'il n'y a pas d'argent, c'est que c'est mal géré. ... La façon de gérer cet argent-là, elle est conditionnée par une politique du Conseil des arts du Canada, une politique des Conseils des Arts [et Lettres] du Québec et une politique du Conseil des Arts de Montréal

Paradoxalement, ceux qui siègent aux divers conseils des arts sont souvent des musiciens. Selon plusieurs que j'ai rencontrés, travailler dans ces organismes administratifs et subventionnaires représente pour certains une source de revenu temporaire en attendant qu'ils puissent vivre entièrement de leur musique ou de leurs performances. Pour d'autres, les conseils sont des lieux importants pour le développement d'un réseau de collaborateurs potentiels à des projets artistiques. Enfin,

les conseils permettent de maintenir une certaine présence dans le milieu artistique. Cela étant dit, dans tous les cas, travailler au sein de ces conseils est souvent perçu par les musiciens comme un mal nécessaire par manque d'alternatives. Selon Alain Beaubesne, ce type de travail pose des défis aux musiciens qui sont obligés de développer de nouvelles aptitudes pour survivre :

A.B. : Moi je ne me plains pas [de travailler dans l'administration des arts], mais c'est que moi ça fait en sorte que j'ai besoin de me revirer de bord, d'apprendre une nouvelle façon de travailler, d'apprendre d'autre chose. Je fais de l'administration, c'est pas la même affaire. C'est que là, je ne fais plus de l'art. Là, j'installe les structures, je contribue à installer les structures pour qu'il ait de l'art. C'est pas la même affaire. Pour ça, pour que ça marche très bien, ça prend des vrais administrateurs formés, mais en même temps, ça prend des administrateurs formés qui ont une grande connaissance dans l'art. Ça, ça existe pas non plus, ou c'est très rare.

Y.E. : Puis ça, ça veut dire que si jamais ça change, ça veut dire qu'il y aurait beaucoup moins de création.

A.B. : Il y a ça aussi. Il y aurait moins de commandes. Des compositeurs, il y en a trop là. Il faut pas se le cacher. Il y a bien trop de compositeurs ... pour ce que le milieu peut supporter. Le Québec là, c'est minuscule. Le Conseil des arts [du Canada], il détermine que la musique contemporaine au Québec, c'est 300 personnes par spectacle. Ça c'est un bassin dans la population. Des 3 millions de personnes qui sont à Montréal, [il y a] 300 personnes qui se déplacent pour aller dans les concerts de musique contemporaine. Les 300 mêmes personnes, c'est pas beaucoup là, tandis que si on prend en compte la musique pop et les chanteurs pop qui sont plutôt subventionnés aussi par le gouvernement, mais eux, c'est des dizaines de milliers de personnes qui assistent à ces concerts-là. C'est complètement une autre dynamique.

A.B. : Pour un ensemble comme le NEM, c'est pas rentable de répéter 2, 3 fois le même concert parce que pour ce type de concert-là, il n'y a pas assez de gens, [parce que les mêmes personnes] n'iront pas voir 2, 3 fois le même concert. C'est pas rentable. Mais en même temps, t'as plein de compositeurs qui composent, qui composent, qui composent. Les œuvres s'accumulent, les œuvres s'accumulent. Ils sont jouées une fois, on les jette en arrière et puis ça continue, *let's go!* C'est comme si on allait en Formule 1 les yeux fermés. C'est exactement ce qui arrive.

A.B. : Qu'est-ce qui va arriver au bout de tout ça? ... Il n'y a pas assez de racines solides pour pouvoir supporter quoi que ce soit là. Ça c'est des faits, c'est des choses qui durent depuis des années. Mais on continue à composer pareil, ... parce qu'on aime ça, parce qu'on adore la musique, ... mais c'est clair qu'il y a plein de choses à repenser, à revoir autrement.

A.B. : Plus ça va, plus la musique contemporaine s'élargit, plus elle intègre d'autres affinités, d'autres types de musique, ... parce que c'est plus assez, le bassin n'est plus assez grand. Tu ne peux pas juste continuer à faire de la musique contemporaine comme il y avait en 1960 et 1970. Il faut essayer de faire de la business.

Le commentaire d'Alain Beaubesne m'a portée à réfléchir à la problématique de la surproduction de l'art. Durant notre conversation, j'ai cité le critique littéraire Éric Méchoulan qui fait le deuil de la culture, non pas à cause de la dévalorisation ou de la

disparition de la culture (et des productions culturelles), « mais juste au contraire, sa dissémination et sa survalorisation ... » (Méchoulan 2005:10).

En fait, dans les domaines des arts, les critiques sont nombreuses contre une apparente production boulimique de la culture au Québec, qu'il s'agisse du nombre de romans québécois publiés par année ou du nombre de festivals d'été. Outre les institutions gouvernementales, les institutions académiques, comme les centres de recherche et les diverses disciplines dont l'objet principal est d'étudier la culture dans toutes ses manifestations, les entrepreneurs culturels comme l'Équipe Spectra qui est responsable pour la plupart des festivals organisés annuellement à Montréal, les médias comme la Société Radio-Canada, Télé-Québec, et les quotidiens *Voir, Ici*, et *Le Devoir* pour n'en nommer que les journaux francophones, participent activement dans la dissémination de la culture au Québec. Si, comme le soutient le sociologue Jacques Beauchemin, le Québec est devenu une société productrice d'identités (Beauchemin 2004), j'ai demandé à Alain Beaugesne si, selon lui, le Québec est devenu une société productrice de culture aussi :

A.B. : C'est comme à l'image du capitalisme. On est vraiment américains! ... Il y a bien trop de marchandise pour ... le bassin. ... Ça part d'en haut, ça part des gens qui donnent les sous. ... Étant donné qu'on produit tellement, ... c'est impossible après de s'asseoir, puis de parler pour définir c'est quoi la musique contemporaine au Québec, c'est impossible. C'est juste impossible.

Cette dernière réflexion nous a ramenés à la question de l'ambivalence identitaire et au discours qui tend à situer les compositeurs québécois dans un certain entre-deux-mondes américo-européen :

A.B. : C'est vrai que c'est assez commun cet aspect-là, mais ça c'est juste dans la façon de procéder, puis dans les choix qu'on fait pour pouvoir produire les œuvres, [c'est pas dans le résultat]. ... C'est sûr que dans le processus, on peut facilement [trouver des similitudes entre divers compositeurs québécois]. On peut comparer tout à ce moment-là dans le processus. C'est bien plus facile. Il y a probablement une culture dans le processus qui est là, [mais] qui n'est pas là, par exemple, dans l'esthétisme. Le résultat est complètement différent tout le temps. ... Il y a plein de gens qui s'inspirent de l'heavy métal, la musique rock ou la musique pop, mais ça donne des résultats complètement différents. Donc moi, ce qui m'intéresse, c'est ce résultat-là. Dans la saveur musicale. ... Est-ce qu'il y a quelque chose qui définit quelque chose là-dedans. ... Moi, ça m'intéresse pour la musique à moi. ... Quand j'écoute la musique puis tout ça, étant donné qu'on peut assister à peu près à 250 créations par année, je le recherche là ...

Ayant évoqué la question du processus, j'ai voulu terminer ma conversation avec Alain Beaubesne sur une note plus personnelle, sur son propre cheminement de compositeur et si, au-delà du travail qu'il fait avec Codes d'Accès et avec le NEM, il composait encore et comment :

A.B. : J'ai de moins en moins envie de composer de la musique pour les institutions, pour la musique contemporaine. ... Je suis plus intéressé à faire de la musique techno, des choses comme ça.

Y.E. : Pourquoi?

A.B. : C'est tout un univers qui est complètement à l'opposé de ce qu'on peut retrouver dans la musique contemporaine. Autant dans le milieu en tant que tel que dans le résultat musical. C'est à dire que c'est un impact tellement rapide sur le public. C'est instantané. Puis la musique a une fonction qui est claire là-dedans : ... faire danser les gens! C'est quoi la fonction de la musique contemporaine? *C'est quoi la fonction de la musique contemporaine ?* [la phrase est répétée avec insistance]

Pensant au débat sur l'utilité de l'art, la communication et l'auto-référentialité de la musique qui avait eu lieu durant la causerie du compositeur Julien Bilodeau au Forum 2004 (cf. section 2.2 dans ce chapitre), je lui ai répondu en reprenant quelques-unes des interventions des auditeurs :

Y.E. : Sa fonction, c'est de ne pas avoir de fonction?

A.B. : Voilà. Ça donne ce que ça donne. C'est sûr que, quand tu fais de la musique techno, il y a un résultat. C'est trois mille personnes qui dansent devant toi. J'ai fait des shows moi devant 50000 personnes. ... Dans le milieu de la musique contemporaine, dans le milieu classique en général, ça n'existe pas. ... Moi, j'arrive devant 50 000 personnes, personne me connaît. Je suis un *no-one*. Le monde se foutent de qui je suis. Il n'y a pas de nombrilisme. Il n'y a pas d'égo.

Y.E. : C'est toute la conception de l'artiste qui est différente. Pour la musique contemporaine, c'est l'originalité avant tout de l'artiste ...

A.B. : [Dans la musique techno], le monde se fou même de ton nom. ... C'est sûr que j'aime ça. J'adore ça. Ce qui est intéressant de voir là-dedans, [c'est que] quand tu collabores avec des compositeurs, [ce sont] des vrais compositeurs ces gars-là, qui font de la musique techno, comme moi j'en fais aussi. Moi je fais plus de collaborations. Il y a ça aussi. C'est le travail d'équipe. ... Je travaille avec des DJs, puis d'autres compositeurs [de musique électronique]. Puis voilà, quand je collabore avec ces gens-là, on est deux. Je collabore avec un en particulier qui est le coup de main de Eric Lapointe [un chanteur de musique rock célèbre au Québec]. C'est un autre milieu. ... Il y a plein de 'bibittes' dans tout ça, mais c'est étonnant de voir que les préoccupations sur le plan musical dans le processus-là ... sont les mêmes pour arriver à un résultat complètement différent. C'est des gens qui pensent au registre, des gens qui pensent à l'harmonie, des gens qui pensent au rythme, des gens [qui pensent] aux perspectives sonores ou superpositions sonores. C'est toutes les mêmes préoccupations qu'on peut avoir [dans la musique contemporaine]. ... Puis ça c'est tracé. ... La ligne de voix, tout est clair, tout est bien défini. Puis moi, j'arrive là-dedans moi, puis je me sens complètement libre. J'arrive avec tout mon bagage d'orchestrateur,

d'instrumentiste, de chef. C'est quand même intéressant tout ça, ... les liens qui peuvent se créer. Dans le fond, tout ce que j'ai appris, je peux le mettre en fonction là aussi.

6 Réflexions en tresse

Le fait qu'Alain Beaubresne soit conduit, en quelque sorte, à quitter le monde de la musique contemporaine et ses institutions pour pouvoir retrouver le sens et le plaisir de la composition, pour pouvoir aussi profiter de ses longues années de formation académique, donne beaucoup à réfléchir. Que peut-on apprendre en tant qu'anthropologue de son expérience en tant que ancien finaliste au Forum du NEM qui a dû graver son propre chemin suite à sa formation académique?

J'ai tenté, dans ce chapitre de tresser plusieurs fils plus ou moins disparates en examinant les conditions socioculturelles, politiques, économiques et musicales dans lesquelles le Forum du NEM a vu le jour. Ayant exploré à travers la littérature des études québécoises le discours sur l'ambivalence identitaire que bon nombre d'artistes, incluant les compositeurs, se sont appropriés, j'ai tenté de démontrer dans quelle mesure ce discours a façonné la politique culturelle et le système de subvention des arts, particulièrement la musique – un système de subvention dont le but est de construire une scène culturelle locale et de s'approprier ainsi les canons hérités de deux empires coloniaux.

Dans cette perspective, j'ai soutenu que le Forum du NEM n'est pas un concours comme les autres. Certes, dans sa structure de base, il ressemble beaucoup à d'autres concours de composition ou d'interprétation qui ont lieu un petit partout où la musique savante occidentale occupe une place importante. Mais au-delà de ce dénominateur commun qui renvoie aux grands canons de la musique occidentale, amplement étudiés et critiqués par les spécialistes de la musique, le Forum du NEM est le produit d'un milieu spécifique qui est celui de la scène culturelle et politique québécoise.

Pour être plus précise, le Forum du NEM est l'enfant direct des processus de canonisation que les acteurs principaux de la scène musicale contemporaine au Québec ont mis en œuvre depuis la deuxième moitié du XXe siècle. Dans un contexte où la politique culturelle tend fortement vers la pédagogie, le Forum du NEM, en tant que

processus de reconnaissance ritualisé contribue, en tandem avec d'autres événements et projets, à la légitimation non seulement des jeunes compositeurs qui y participent, mais également de la musique québécoise face aux grands centres mythiques de la musique contemporaine.

6.1 La musique dans la bulle du Forum

J'aimerais revenir ici à la notion de ritualisation de Catherine Bell. Des événements ritualisés tels que le Forum renforcent d'abord les frontières de la musique contemporaine en assurant la transmission des valeurs et des pratiques dans un environnement contrôlé. Le Forum s'inscrit, certes, dans une plus large éventail de rites de passage qui assurent l'enracinement des canons de la tradition musicale occidentale – qu'elle soit contemporaine, populaire, ou classique – tant chez ceux qui la pratiquent que chez ceux qui l'écoutent. C'est le même principe qui est derrière la tenue d'auditions, de concours d'interprétation, de récitals, ainsi que derrière les conventions d'écoute et de performance dans les salles de concert. Cela étant dit, la ritualisation, dans le cas de la musique contemporaine en particulier, joue un rôle supplémentaire car elle permet celle-ci et ceux qui lui sont associés de surmonter leur propre marginalité au sein de la tradition de la musique occidentale.

Le Forum, par exemple, garde les compositeurs et les interprètes en résidence pendant deux à quatre semaines, les isolant de leur vie quotidienne et de leur environnement habituel. Au sein de cette bulle, ils sont incités à accomplir des actions qui brouillent les divisions de travail traditionnelles dans le processus de la production musicale. Les compositeurs deviennent des interprètes en s'exprimant sur les grands débats de la musique contemporaine tout en tissant des discours durant les causeries et les mini-forums autour de leurs œuvres pour les justifier devant le jury, leurs pairs, les musiciens et l'auditoire.

Confrontés à des œuvres plus ou moins mûres, les interprètes deviennent des compositeurs en déchiffrant et réécrivant, souvent par obligation, leurs parties, ou en demandant des modifications parfois substantielles aux compositeurs. Les quelques auditeurs qui assistent au Forum deviennent des participants en montant littéralement

sur scène pour s'asseoir à côté des interprètes pendant qu'ils jouent, ou en rencontrant et interagissant avec les compositeurs et les membres du jury durant les mini-forums, les causeries, les répétitions et souvent durant les pauses et même en dehors des heures officielles du Forum, remettant en question ainsi la passivité conventionnelle des auditeurs de musique savante occidentale. Les membres du jury, dont la plupart sont des compositeurs et des interprètes, deviennent des musicologues, des critiques musicales ou même des anthropologues en étant invités à contempler, à analyser et à évaluer à la fois l'événement dans son ensemble et la musique au présent et à l'avenir.

Ces actions, à leur tour, transforment le sens et la valeur de la musique qui sort de cet événement, élevant ainsi le statut du Forum. Il devient simultanément un rite de passage où tout le monde, en premier chef les compositeurs, deviennent en quelque sorte liminaux, mettant en suspense temporairement les hiérarchies établies. Le Forum devient également une capsule de temps, une tranche de l'histoire de la musique grâce aux débats et aux questions thématiques qui cristallisent les grands enjeux de la musique contemporaine au moment du Forum. Le Forum devient, par ailleurs, un miroir vers l'avenir de la musique contemporaine, car les anciens finalistes reviennent souvent aux nouvelles éditions du Forum comme compositeurs invités et quelques-uns des finalistes aujourd'hui deviennent aussi une source importante de nouveau répertoire pour le NEM demain.

Enfin, les événements ritualisés, comme le Forum, qui mettent l'accent sur la performance – car c'est le NEM qui est au cœur de l'événement – soulignent le désir de ceux qui sont investis dans la musique contemporaine de préserver sa pertinence dans la sphère publique, car ce n'est qu'à travers les interprètes et la performance que la musique contemporaine peut avoir une présence palpable dans l'espace public.

6.2 Après l'institution

Or toutes ces stratégies et ces rituels ont eu très peu d'effet sur le drame qui suit la clôture de l'événement. Malheureusement, la capacité de surmonter les défis relevés dans le cadre du Forum ne garantit en rien le succès des compositeurs lorsqu'ils quittent la relative sécurité des institutions pour entamer leur vie professionnelle dans le

contexte extrêmement compétitif et de plus en plus saturé de la scène musicale contemporaine. La plupart devront gagner leur pain en faisant autre chose que la composition. Selon l'un des membres du jury du Forum, si ces jeunes compositeurs ne percent pas dans les deux années suivant l'obtention de leur diplôme, ils ne pourront jamais le faire. Et selon au moins l'un des finalistes, 75% ne survivent pas à la transition de la vie académique à la vie professionnelle, qu'ils aient gagné dans des événements comme le Forum ou non. Comme Alain Beaubesne l'a éloquemment expliqué, les institutions musicales produisent un trop grand nombre de compositeurs, les abandonnant ensuite dans un marché qui se rétrécit de plus en plus. Si tout cela n'était pas déjà assez décourageant, cette situation extrêmement complexe est traversée de courants idéologiques et politiques.

Il est tout à fait étonnant que la politique culturelle et les institutions qui devaient d'abord ouvrir la voie aux jeunes musiciens (compositeurs et interprètes) pour participer entièrement à la construction d'une tradition musicale locale aient eu l'effet contraire, devenant pour beaucoup, en fin de compte, un obstacle difficile à surmonter, et dans la majorité des cas, un cul-de-sac. Malgré son désir de s'en sortir, le NEM et ses interprètes sont tout de même obligés de participer à de plus en plus de projets pédagogiques pour survivre au détriment de leur propre épanouissement en tant qu'interprètes et de la transmission du répertoire. Paradoxalement, les compositeurs qui sont censés être privilégiés par le système n'en profitent pas plus. Alain Beaubesne, par exemple, est tout aussi obligé de travailler dans l'administration et la gestion de la musique contemporaine pour composer sa propre musique – une musique techno qui, en générale, tend à être marginalisée dans les institutions.

Cela étant dit, Alain Beaubesne réussit malgré tout, avec d'autres, à trouver des solutions et à créer des alternatives en dehors de l'option institutionnelle. La société de concert, Codes d'Accès, qu'il préside en est un bon exemple. Son orientation vers la musique techno en est un autre.

6.3 La techno pour retrouver la musique

C'est assez ironique, me semble-t-il, que cette musique qui s'apparente beaucoup à la musique contemporaine au niveau des outils électroacoustiques et de l'exploitation de la technologie et des ordinateurs, a su mieux en profiter pour rejoindre le public si l'on se fie à sa popularité et à son auditoire fidèle. La techno incite le compositeur à penser à une relation beaucoup plus tangible, sensible, fonctionnelle entre ce qu'il imagine musicalement et ce que les auditeurs reçoivent. Il s'agit en fait de la fonction la plus concrète, la plus organique possible – celle qui rattache la musique au corps – la danse. C'est une musique qui fait bondir l'auditeur de son siège pour le faire bouger, une musique qui ramène le compositeur sur la scène, le réconciliant forcément avec l'interprète-improvisateur (le DJ), parfois le transformant lui-même en interprète et, du coup, rapprochant la musique occidentale qui se veut véritablement *contemporaine* des autres traditions musicales du monde qui sont centrées sur la performance et la transmission orale et à travers la pratique musicale. Ces traditions, depuis des siècles, ont gardé leur pertinence et leur vitalité dans le monde contemporain en évitant les divisions de travail entre compositeurs, interprètes et auditeurs, et en mettant la performance au cœur de l'expérience musicale. C'est un peu ce qui arrive dans le cas de la musique techno.

L'enthousiasme qu'exprime Alain Beuchesne pour la musique techno est d'autant plus intéressant si l'on s'attarde à la dimension politique et culturelle de cette musique. Dans une étude réalisée par le sociologue Philippe Birgy, il a exposé les caractéristiques, valeurs et utopies que les amateurs de musique techno tendent à associer à celle-ci. D'abord, la techno est présentée par ses adeptes comme « une figure de l'interculturel, elle ne revendique aucune origine unique » (Birgy 2001:7). La techno, explique Birgy, « se situe toujours dans un interstice, mais ce n'est jamais le même. Tout ce qui est techno est donc perçu comme élément rapporté, citation prélevée dans le texte d'une autre culture » (Birgy 2001:7). « Fièrement anglo-saxonne », rappelle le sociologue, la techno a pénétré l'Europe en force « comme une belle étrangère », mais le discours pan-culturel qui l'entoure l'a aussi associée au Japon, « exportateur de valeurs techno ... qui cohabitent avec une tradition religieuse ancestrale » suggérant ainsi « la possibilité d'un

rapport à l'Autre » (Birgy 2001:8). En fait, le mythe qui s'est tissé autour de la techno n'est pas sans lien, toujours selon Birgy, avec la condition postcoloniale :

L'hymne au pan-culturalisme, le rêve d'ouverture, tout cela alimente le discours que les acteurs de la « scène » ou de la « sphère » techno formulent Mais ces arguments constituent aussi un mythe du paradis terrestre dont ils se bercent parfois, celui d'un univers alternatif où toutes les tensions culturelles d'une société postcoloniale seraient temporairement résolues (Birgy 2001:8).

Comme le souligne Birgy, la techno relève du postcolonialisme dans la mesure où ses partisans cherchent « l'abolition de l'opposition traditionnelle entre une métropole centrale forte, faisant rayonner son prestige et ses valeurs vers ses territoires les plus excentrés, et une périphérie faible, en attente d'éducation L'incorporation des variétés culturelles ... fait donc bel et bien partie du projet techno et de son discours. Une partie au moins de ceux qui contribuent à l'élaboration de ce patrimoine global fait œuvre de métissage, en reprenant par exemple la méthode et l'esprit du club jamaïcain, les traditions musicales orientales ... , ainsi que les genres populaires latins » (Birgy 2001:9–10).

Il est évidemment hors de la portée de ce chapitre de s'attarder à toutes les implications culturelles, politiques et esthétiques, ainsi que sur les rapports de force sous-jacents au projet de la musique techno. Ce qui m'intéresse ici particulièrement, c'est le fait qu'Alain Beaudesne semble se retrouver plus dans ce monde. Je m'intéresse à ce que cela pourrait révéler sur la position des jeunes compositeurs face au discours identitaire dans lequel la musique contemporaine québécoise tend à être enveloppée.

Le processus de canonisation de la musique contemporaine au Québec s'est fait, me semble-t-il, dans la double tentative de se construire une identité musicale collective proprement québécoise au sein même du langage commun de la tradition musicale occidentale, tout en cultivant un discours d'ambivalence identitaire qui n'en est pas un vraiment, comme le démontrent les accents nationalistes dans lesquels le discours sur l'américanité musicale est enveloppé. Il n'en reste pas moins que les notions d'ambivalence et d'entre-deux-mondes peuvent servir aussi de portes de sortie, sur le plan individuel, à travers laquelle les jeunes compositeurs peuvent échapper, s'ils le veulent, du cadre potentiellement étouffant du nationalisme musical.

En s'orientant vers la techno, une musique qui à la fois efface l'égo de l'artiste et son identité, Alain Bauchesne subvertit, à plus égards, et les idéologies associées à la musique contemporaine, et son institutionnalisation, et sa politisation.

Dans les chapitres suivants, nous verrons comment d'autres jeunes compositeurs qui sont entrés dans le monde de la musique contemporaine à partir de différents lieux, dans différents contextes, tentent de faire leur propre chemin dans ces terrains minés à travers leur participation au Forum du NEM.

CHAPITRE VI

Forum 2004 : ruptures et attachements I

Dans les deux chapitres précédents, j'ai tenté de mettre en lumière les conditions historiques, sociales, culturelles, politiques et musicales dans lesquelles la musique contemporaine s'est développée au Québec et qui ont éventuellement mené à la naissance du Forum du NEM. Comme le démontre le cas du Québec musical contemporain et les expériences individuelles de Johanne Morin et d'Alain Beaubesne, la musique contemporaine pose un défi important tant aux anthropologues de la musique qu'aux musicologues, sociologues et critiques de la culture. Ce défi n'est pas sans lien avec le rôle important que jouent les arts et les productions culturelles en générale dans les sociétés d'aujourd'hui qui tentent tant bien que mal de préserver un espace national tout en assurant une présence transnationale dans un contexte globalisé, mais toujours très polarisé.

Cela étant dit, les arts et les productions culturelles ont largement dépassé les frontières nationales et culturelles, projetant les conventions autrefois circonscrites au sein d'un espace et d'un temps spécifiques au-delà de ces limites. Ils agissent de plus en plus comme catalyseurs au sein des sociétés, particulièrement les sociétés confrontées aux défis de la mondialisation, indiquant des nouveaux lieux de conflit, mais surtout des nouveaux lieux d'appartenance, parfois devenant eux-mêmes des lieux d'appartenance.

Comme nous l'avons vu dans le cas du Québec, une étude ethnographique de la musique occidentale contemporaine ne pourrait faire fi de ces conditions et des dynamiques identitaires et politiques qu'elles mettent en œuvre. C'est d'autant plus le cas dans la mesure où cette musique a traversé les frontières culturelles et géopolitiques et a été exportée à travers le monde à des anciennes colonies ou à des pays dont bon nombre se trouvent encore aujourd'hui dans une relation inégalitaire avec les anciennes puissances coloniales. Désormais, la présence de musiciens du monde entier au sein de

la tradition musicale occidentale reconfigure forcément celle-ci en la situant dans un contexte « postcolonial ». Ainsi, si je parle de postcolonialité en musique, c'est pour souligner les rapports de force sous-jacents à cette relation à la musique occidentale dont l'histoire est inévitablement liée à l'histoire coloniale.

Paradoxalement, la musique contemporaine s'inscrit, depuis l'ère moderne, dans un discours qui tend vers l'autonomie de la culture et des dynamiques sociales et politiques de la modernité, et ce en dépit du fait que ce sont ces mêmes dynamiques – l'industrialisation, la technologie, l'imprimerie, la naissance des médias, la colonisation, etc. – qui ont contribué à la diffusion de cette musique à travers le monde. Comment réfléchir à une musique qui prétend exister pour elle-même avec les outils d'analyse des sciences sociales et humaines, des outils fondés sur une conception totalement à l'opposé de ce discours?

1 La musique contemporaine entre pluralité et autorité

Comme j'ai tenté de le démontrer dans le premier et le deuxième chapitre, les outils d'analyse de la musicologie critique, des *cultural studies* et de l'ethnomusicologie et anthropologie de la musique ont été développés justement en réponse à la conception autonomiste de la musique dans la tradition musicale occidentale. Or, au lieu de les utiliser sur la musique savante occidentale, ce sont surtout les musiques des autres et les musiques marginalisées par rapport au répertoire canonisé en Europe depuis le XVII^e siècle qui ont fait l'objet de ces outils analytiques.

Dans les cas où une perspective critique ou politisée a été appliquée à la musique contemporaine, les spécialistes de la musique, qu'ils soient musicologues, sociologues ou anthropologues, l'ont fait, à tort ou à raison, à partir des paradigmes propres à la musique contemporaine. Ainsi, certains musicologues ont étroitement associé les enjeux socioculturels, identitaires et politiques de la mondialisation, du postcolonialisme, de la médiatisation et de la fragmentation des langages musicaux auparavant dominants dans

la musique contemporaine au virage esthétique postmoderniste⁹⁷ qui a eu lieu au sein des divers domaines des arts vers la fin des années 1960. D'autres, je le rappelle, sans toutefois nécessairement contredire leurs collègues, ont plutôt situé ces enjeux dans un contexte socioculturel et politique plus large qu'ils ont qualifié de postmoderne, à l'instar des penseurs contemporains qui considèrent la postmodernité comme étant un marqueur fondamental des sociétés contemporaines (Bauman ; Harvey 1989).

Je me limiterai ici à mentionner très brièvement quelques-unes des transformations qui ont retenu, dans cette perspective, l'attention des penseurs de la musique dans la postmodernité. Celles-ci sont, en fait, au cœur des enjeux que j'aborderai dans ce chapitre qui porte sur le Forum du NEM 2004 :

- A) La démultiplication et syncrétisme des langages musicaux suite à la mondialisation de la musique et suite à l'intégration par les compositeurs de styles et d'idiomes musicaux venant d'autres répertoires et genres de la tradition musicale occidentale, comme par exemple la musique populaire (voir Ramaut-Chevassus 1998; Lochhead et Auner 2002).
- B) La remise en question de la conception romantico-moderniste de l'artiste en tant que sujet autonome (à l'image de la musique autonome) (voir Leppert et McClary 1987; Subotnik 1991).
- C) La pénétration de la technologie et des médias comme outils et interfaces de production, interprétation et réception musicale (voir Lovejoy 1997).
- D) L'expansion et la réappropriation de la tradition musicale occidentale au-delà des frontières de l'Europe et des Amériques (voir Corbett 2000; Everett et Lau 2004). Ce phénomène soulève inévitablement des questions postcoloniales sur le rapport à l'altérité, sur l'hégémonie, et sur la reconfiguration et reconstruction des canons.

⁹⁷ Les listes de caractéristiques stylistiques du postmodernisme en musique sont longues et nombreuses, mais convergent sur quelques traits principaux : un éclectisme et pluralisme généralisé, un goût pour la parodie et la citation de l'histoire, une remise en question des topologies et modes d'écriture modernistes et une plus grande sensibilité envers l'auditeur ou les stratégies d'écoute (Kramer 2002). En revanche, il faut prendre ces listes avec un grain de sel car plusieurs œuvres à l'esprit postmoderniste ne comportent pas ces traits.

Les spécialistes de la musique ont dégagé, avec raison, à partir de ces transformations, des phénomènes porteurs de pluralité qui remettent forcément en question l'autorité de certains des canons que la musique contemporaine a hérités de la tradition musicale occidentale. D'une part, les notions de « musique absolue », du « beau », et de « l'œuvre », de « langage musical universel », de « style » sont toutes remises en question⁹⁸. De l'autre, c'est l'occidentalité même de la musique occidentale qui devient un point d'interrogation.

Selon bon nombre de penseurs de la musique, tous ces phénomènes et les questions qu'ils soulèvent ont poussé la musique contemporaine aux limites des cadres de référence qui la définissaient. On n'hésite pas à évoquer la crise et la perte de repères (Szendy 1998). Le fait que la musique contemporaine ne semble pas susciter l'intérêt du grand public devient une preuve de plus d'une rupture fondamentale qui est exaspérée par les conditions inédites de la postmodernité (Collectif 1996).

J'ai déjà expliqué dans le chapitre III les raisons qui me portent à remettre en question une telle interprétation de l'état actuel de la musique contemporaine : la pluralité et l'ébranlement des repères en théorie n'ont pas nécessairement eu des répercussions palpables en pratique (cf. chapitre III, section 1.1). Je soutiens qu'il y a toujours une forme d'autorité importante et centrale qui s'impose, non seulement de manière implicite à travers les discours des divers acteurs de la musique contemporaine sur la musique, mais aussi de manière concrète à travers le réseau complexe d'affiliations musicales dans lesquelles les musiciens sont inscrits et les initiations ritualisées auxquelles ils doivent se soumettre afin d'acquérir une certaine reconnaissance au sein du monde circonscrit de la musique contemporaine. Loin d'être confrontés à une sorte d'éclatement et de fragmentation à l'infini, les musiciens, et à prime abord, ceux qui commencent leurs carrières, comme les finalistes du Forum du NEM, doivent faire face à une tension extrêmement difficile à réconcilier entre les transformations que j'ai

⁹⁸ Ces phénomènes transformatifs ont été examinés et commentés de manière plus ou moins directe par les compositeurs et les musiciens eux-mêmes qui ont tendance à publier leurs idées sur la musique d'aujourd'hui et sur la composition (Rea 1997; Boulez 2005), par des musicologues (Rosen 2000) et bien sûr, à prime abord, par les philosophes et les historiens de la musique (Dahlhaus 1989; Kivy 2001). Voir aussi les chapitres I et II dans cette thèse.

évoquées plus haut et diverses formes d'autorité (et d'hégémonie) qui se manifestent à travers les filières musicales et les rituels de la reconnaissance, d'une part, et à travers l'histoire coloniale, et les dynamique de centre et marge qui sont allées de pair avec la diffusion de la musique occidentale à travers le monde.

Lorsque j'ai entrepris mes recherches doctorales en 2004, ces enjeux étaient au cœur des préoccupations des acteurs de la musique contemporaine, particulièrement durant le déroulement du Forum du NEM 2004 à Montréal. Par contre, ils étaient articulés à travers la problématique de la postmodernité et de son produit esthétique, le postmodernisme. De plus, comme je l'ai indiqué plus haut, l'accent était mis sur la pluralité et l'éclatement et non sur les diverses formes d'autorité qui persistent malgré cette apparent éclatement. Dans cette perspective, une certaine mise à jour du temps ethnographique (et théorique) s'impose ici : Avançons l'horloge de seulement 4 ans – c'est-à-dire depuis le début de mon immersion ethnographique dans l'univers de la musique contemporaine – et on a l'impression que les termes et les concepts, tels que le « postmodernisme » et la « postmodernité » à travers lesquels les transformations évoquées plus haut ont été pensées et articulées, tant par les penseurs de la musique que par ceux qui font la musique, semblent avoir en quelque sorte perdu beaucoup de leur lustre théorique et de leur effet en pratique. Ou peut-être ont-ils tout simplement passé du statut de concepts nouveaux qu'il fallait comprendre à des concepts plus ou moins assimilés qu'il faut désormais examiner d'un œil plus critique et distancié?

Il n'en reste pas moins que le sentiment d'être confronté à un monde de plus en plus fragmenté et décentralisé régnait dans le milieu musical contemporain. Il préoccupait beaucoup les musiciens et les compositeurs que j'ai rencontrés au tout début de mes recherches sur la musique contemporaine. En 2004, les accouplements modernité/modernisme *versus* postmodernité/postmodernisme étaient encore sur toutes les lèvres et le sont toujours pour bon nombre de spécialistes de la musique occidentale⁹⁹.

⁹⁹ Mis à part, pour un moment, le débat sur leurs différences, leurs chevauchements et leurs contradictions inhérentes, ces catégories de pensée sont malgré tout pertinentes pour toute analyse de la musique contemporaine parce qu'elles sont porteuses de sens dans le cadre référentiel idéologique et culturel de la tradition musicale occidentale. Ces catégories doivent être prises au sérieux, comme le sont, pour les anthropologues, les catégories utilisées par les

En effet, lors de l'ouverture de la 7^{ième} édition du Forum du NEM un beau soir d'octobre de 2004, les conversations des participants gravitaient autour d'une réflexion sur les défis d'écrire ou de composer non seulement suite aux grandes remises en question provoquées par le virage postmoderniste en musique et les enjeux de la postmodernité, mais suite, aussi, à la transnationalisation de la musique occidentale sous l'ombre de l'histoire coloniale. Pour les compositeurs qui entament leurs carrières en musique au XXI^e siècle, la tension entre la pluralité issue des transformations citées plus haut et l'autorité qu'exerçaient certaines valeurs et pratiques canonisées au sein de la musique contemporaine est loin d'être d'ordre purement esthétique. Cette tension entre pluralité et autorité porte une dimension politique et éthique, où toute tentative de se doter d'un cadre de référence pour écrire la musique ne peut se faire sans prendre en compte également les questions d'altérité, d'hégémonie, d'appropriation musicale et de postcolonialité.

Ainsi, à travers les témoignages de quatre compositeurs qui ont participé au Forum du NEM 2004, je discute dans ce chapitre du rapport qu'entretiennent ces derniers avec la musique contemporaine et ses canons dans ce contexte extrêmement complexe. Leurs discours et positions sur les courants stylistiques et écoles de pensée idéologiques qui ont marqué la musique contemporaine, notamment le modernisme et le postmodernisme et tout ce que ces derniers représentent en tant que catégories de pensée, me servent de portes d'entrée pour explorer un enjeu plus large qui est celui de la quête de l'appartenance et de la reconnaissance en tant que jeunes compositeurs de musique contemporaine dans un contexte postcolonial.

Le sujet des écoles stylistiques (ou compositionnelles) avait été abordé durant ce Forum principalement grâce à la question thématique à laquelle les finalistes devaient répondre (cf. chapitre V, section 2.4). Comme je l'ai indiqué dans le chapitre précédent, cette question invitait les finalistes à identifier les « école(s) compositionnelle(s) » auxquelles ils pensaient « appartenir ou devoir quelque chose, en tant que créateurs ». Que cette

individus et les groupes pour décrire leurs propres sociétés et cultures. Toutefois, comme l'a souligné le musicologue Timothy Taylor, le problème émerge lorsque l'analyse est réduite à ces catégories au lieu d'ancrer les enjeux identitaires et politiques qui se manifestent à travers la musique dans des processus historiques, tels que l'impérialisme, la colonisation et la mondialisation (Taylor 2007).

question soit celle qui leur fut posée démontre bien combien l'identification des cadres de référence et des filières musicales dans un contexte qui est perçu comme étant de plus en plus esthétiquement et politiquement éclaté, préoccupait les acteurs de la scène musicale contemporaine en 2004. Alors, je prends cette préoccupation pour point de départ pour m'interroger sur la dimension postcoloniale qui sous-tend les discours et les stratégies d'affiliation et de désaffiliation des finalistes du Forum du NEM des écoles stylistiques et idéologiques qui ont marqué le développement de la musique contemporaine depuis l'aube du XXe siècle.

À travers quatre portraits ethnographiques, j'examine, en premier lieu, la mesure dans laquelle les stratégies d'affiliation ou de désaffiliation de ces écoles stylistiques se traduisent en autant de tentatives de se construire un langage individuel au sein d'une tradition musicale occidentale qui agit comme lieu d'appartenance symbolique, mais qui est aussi ébranlée par divers phénomènes qui remettent en question l'autorité de ses canons. En deuxième lieu, je tente de mesurer l'incidence du milieu musical dans lequel les finalistes du Forum sont établis sur l'élaboration de leurs discours. En troisième lieu, je m'attache à comprendre la manière dont chacun tente de se réconcilier avec l'héritage colonial de la tradition musicale occidentale et, par conséquent, je cherche à voir si une dimension éthique et politique sous-tend leurs discours individuels et leurs stratégies d'affiliation et de désaffiliation musicale. J'aimerais prendre un moment ici pour clarifier ce que je veux dire par « éthique » et « politique ».

Par « politique », je renvoie le lecteur aux rapports de force sous-jacents à la relation pour le moins complexe et semée de conflits qu'entretiennent les jeunes compositeurs avec la musique contemporaine. Comment réconcilient-ils la quête d'un lieu d'appartenance et d'une forme de reconnaissance au sein de la musique contemporaine et l'histoire de celle-ci qui est inévitablement liée à l'histoire coloniale? Cette dimension politique relève inévitablement des questions d'ordre éthique. Si je souligne le mot « éthique », c'est parce que mon enquête a mis en évidence l'omniprésence de l'éthique comme préoccupation majeure dans les discours des finalistes sur leurs affiliations musicales. Je reviendrai sur cette question à la fin du chapitre. Pour le moment, il suffit de poser la question suivante : Si les phénomènes et les tensions

présentés plus haut ont provoqué l'émergence de la notion d'éthique dans leurs discours sur leurs affiliations musicales, comment cette préoccupation se manifeste-t-elle concrètement dans leur stratégies de composition?

Ce sont là quelques-unes des questions que j'explorerai dans les deux chapitres suivants en m'inspirant des expériences de Derek Johnson, finaliste représentant les États-Unis, de Laurent Torrès qui représenta la France, de Guilherme Carvalho représentant le Brésil mais vivant en France et de Julien Bilodeau, le compositeur représentant le Canada¹⁰⁰.

2 Derek Johnson : la musique à l'âge de la confusion

La mise en tension des phénomènes porteurs de pluralité et des différentes manifestations de l'autorité qui s'imposent encore au sein de la tradition musicale occidentale relève des paradoxes difficiles à réconcilier chez les compositeurs en ce qui concerne leur affiliation musicale, leur style individuel et leurs stratégies de composition musicale.

Comme l'a si bien exprimé Derek Johnson¹⁰¹, le finaliste représentant les États-Unis au Forum du NEM 2004, les compositeurs de sa génération sont les héritiers d'une période qu'il a dénommée « post-webernienne »¹⁰² – une période marquée par l'arrivée sur la

¹⁰⁰ Le Forum 2004 mettait en vedette sept candidats, dont seulement quatre sont représentés dans la thèse (cf. annexe A pour en savoir plus sur ma démarche méthodologique).

¹⁰¹ « Né à Boulder, dans le Colorado, Derek Johnson a commencé à étudier le piano alors qu'il avait sept ans et la guitare à dix ans. Le compositeur a amorcé sa formation académique en tant que guitariste électrique au Collège Columbia de Chicago, mais il s'est rapidement tourné vers la composition, obtenant son baccalauréat à Columbia (1998) et sa maîtrise à l'université d'Indiana (2001). Il a étudié la composition avec William Russo, David Dzubay, Don Freund, Sydney Hodkinson, Sven-David Sandström et Claude Baker, en plus d'assister aux classes de maître de Karl Aage Rasmussen, Richard Wernick, Lewis Spratlan, Christopher Rouse, Aaron Jay Kernis, Tristan Murail, Besty Jolas et David Lang. Derek Johnson a aussi enseigné à mi-temps au département de musique du Collège Columbia de Chicago, ainsi qu'à l'Université d'Indiana, à titre d'instructeur associé. Il est présentement inscrit au doctorat à l'École de musique de l'Université d'Indiana à Bloomington ». Note biographique tirée du livret du Forum du NEM 2004.

¹⁰² Entretien individuel, Montréal, novembre 2004. J'aimerais souligner ici que Derek Johnson a été le compositeur avec lequel j'ai eu le moins de temps pour discuter et avec lequel les entretiens ont été les moins formalisés et les moins enregistrés. Étant à ce moment-là au début de mes recherches, j'ai investi plus de temps dans l'observation que dans la participation. De plus, contrairement aux autres compositeurs que je présente dans cette thèse, je n'ai pas pu revoir Derek Johnson après notre rencontre initiale en 2004. Pour cette raison, je ne peux le citer autant que les autres compositeurs, ni offrir une analyse aussi approfondie de ce qu'il a partagé avec moi durant nos multiples

scène musicale européenne et nord-américaine d'une nouvelle génération de compositeurs, dont bon nombre devaient se situer par rapport au trio de Schoenberg, Berg et Webern qui sont considérés comme les pionniers du modernisme musical du début du XXe siècle. Ces trois figures tendent à être regroupées sous le nom de la deuxième École de Vienne¹⁰³.

Il importe d'expliquer brièvement ce que représente la deuxième École de Vienne en termes d'esthétique et de politique musicale. Le sociologue Raymond Williams fait la distinction entre deux moments du développement de la musique contemporaine. Le premier est le moment de l'émancipation de la dissonance et de la rupture avec la tonalité où des compositeurs tels que Schoenberg, Berg et Webern ont tenté de pousser plus loin la porte ouverte par des précurseurs comme Claude Debussy et Igor Stravinski pour expérimenter avec des systèmes d'écriture musicale complètement affranchis des règles de l'harmonie tonale. C'est la naissance du modernisme comme courant musical et mouvement d'opposition à la tradition à un moment de grands changements sur les plans social et politique dans les sociétés occidentales (Williams et Pinkney 1989). Le deuxième moment est associé à la canonisation de ces compositeurs, d'où leur inscription dans l'histoire de la musique occidentale comme les représentants d'une nouvelle trinité viennoise. La génération post-webernienne est celle qui a dû se situer face à l'héritage de cette deuxième École de Vienne. En fait, quand on parle d'avant-garde en musique contemporaine, le terme se réfère souvent à cette génération post-webernienne. Or, elle est loin d'être homogène ou réductible à une seule tendance esthétique et idéologique.

Selon Derek Johnson, cette période post-webernienne a apporté « une liberté du style », « un *backlash* contre les écoles et les idéologies » et la « désacadémisation des études

conversations. Cela étant dit, il a pu lire les parties de cette thèse qui le concernent. De plus, je tente de combler les lacunes sur le plan ethnographique dans le cas de Derek Johnson en m'appuyant sur une mise en contexte approfondie de l'état de la musique contemporaine aux États-Unis où il habite et poursuit sa carrière musicale. L'inclusion de Derek Johnson dans cette thèse ainsi que la description que je fais de la musique contemporaine aux États-Unis sont nécessaires, malgré les limites ethnographiques, parce qu'elles permettent de mettre en perspective les expériences et les paroles des autres finalistes du Forum du NEM 2004. De plus, la majorité des individus que j'ai rencontrés évoquaient régulièrement les États-Unis et les compositeurs américains dans leurs conversations. Compte-tenu de cela, il importe, me semble-t-il, que ce milieu musical soit aussi représenté dans la thèse. Cette section de ce chapitre devrait être lue dans cette optique.

¹⁰³ La première École de Vienne ou la « trinité », comme aime la surnommer l'ethnomusicologue Bruno Nettl, est composée de Mozart, Haydn et Beethoven (Nettl 1995; 2004).

en composition ». Face à ces bouleversements, les jeunes compositeurs, m'a dit Derek Johnson ont souvent l'impression de ne plus avoir de repères qui leur permettraient de penser la musique : « There are no more references to reflect on music »¹⁰⁴. C'est particulièrement vrai pour la scène musicale nord-américaine, laquelle a vécu les années post-weberniennes sous l'ombre du compositeur californien John Cage.

Les expérimentations musicales aléatoires de Cage sont souvent situées dans une relation dialectique par rapport au formalisme qui prévalait simultanément en Europe. Ce formalisme est associé à une avant-garde qui a tenté de systématiser les idées et les principes souvent fluides et hétérogènes qui avaient été introduites par les premiers modernistes, élaborant sur certaines et rejetant d'autres. Sous l'influence grandissante d'un groupe de compositeurs qui se rencontraient pour des séminaires d'été à la ville allemande de Darmstadt¹⁰⁵ dans les années 1950, les années post-weberniennes en Europe ont été marquées par les tentatives de promouvoir un nouveau système d'écriture musicale, le sérialisme en particulier, qui serait libéré des contraintes de l'harmonie tonale¹⁰⁶.

À l'autre extrémité de l'École de Darmstadt, surgirent les « événements » (*happenings*) naturalistes de Cage où il se désengagea comme compositeur de l'acte d'écrire en laissant la place à l'aléatoire et au silence dans la production musicale. Son œuvre, *4'33*, durant laquelle l'interprète s'installe silencieusement sur scène pour quatre minutes en ne faisant rien est un exemple infâme¹⁰⁷. Cage proposa la notion de « cadre musical », de « durée » et de « chance » pour remplacer les notions traditionnelles de « forme »,

¹⁰⁴ Entretien individuel, Montréal, novembre 2004.

¹⁰⁵ Les compositeurs associés à cette École sont Luigi Nono, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et Bruno Maderna.

¹⁰⁶ Le musicologue Ulrich Michels résume les expérimentations sérialistes de Darmstadt ainsi : « Vers 1950 l'avant-garde s'est intéressée aux possibilités de prédétermination totale de chaque note prise isolément ... sans recours à un travail thématique et motivique traditionnel, cherchant à donner « un statut égal à tous les éléments d'une composition » (Stockhausen). ... Sur le modèle des anciennes séries de hauteurs faites des 12 notes chromatiques [cf. le dodécaphonisme de Schoenberg], on a bâti des séries de 12 degrés (ou moins) pour les autres paramètres du son : durée, intensité, timbre ou attaque En revanche, on en atteint rapidement les limites musicales : il est impossible d'entendre ces structures ... , mais aussi de rendre exactement ces indications très précises avec la voix ou l'instrument. Cette rigueur excessive a conduit d'une part à la musique électronique, d'où l'interprète est exclu, et à la musique aléatoire, qui fait intervenir le hasard [Cage]. Boulez qualifia par la suite sa phase sérielle de « crise » et de « tunnel » : Il en critiqua également le « fétichisme du nombre » » (Michels 1985:533).

¹⁰⁷ L'œuvre dont la prémisse de base était de consacrer quatre minutes et demi à une prière silencieuse fut conçue dès 1948. Elle prit sa forme finale en 1952 comme œuvre en trois mouvements complètement silencieux.

d' « harmonie », de « rythme » et de « musique » qu'il trouvait trop contraignants face au monde sonore sans limites dans lequel vit le compositeur contemporain (voir Taruskin 2004).

Cage n'a jamais eu de disciples dans le sens strict du terme. En fait, il se rapprochait plus du monde de la danse et de l'art visuel, notamment le courant de l'expressionnisme abstrait qui dominait la scène états-unienne durant les années 1950. Cela étant dit, son influence a touché un grand nombre de compositeurs, dont le compositeur minimaliste états-unien Philip Glass qui, selon la musicologue Colette Mersey, a comparé l'œuvre de Cage à une déclaration d'indépendance pour la musique contemporaine de la tradition musicale occidentale (Mersey 1990).

Ainsi, si les années post-weberniennes en Europe étaient associées à l'École de Darmstadt et aux polémiques pour ou contre l'avant-gardisme formaliste qui a abouti au système d'écriture sérialiste, en Amérique du nord, elles renvoient à l'indéterminisme et à l'aléa, et à la formation d'une véritable mosaïque stylistique provoquant l'éclatement du langage musical au moment même où le sérialisme s'imposait de plus en plus comme le système prédominant ailleurs. Ajoutons à cette situation fluide le caractère relativement décentralisé de la scène musicale états-unienne qui ne permet pas, comme le démontre la musicologue Jann Pasler, de parler d'une musique proprement « américaine » :

Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il est problématique de parler de l'identité culturelle de la musique américaine. Plusieurs facteurs, la taille du pays, la décentralisation des activités musicales, l'hétérogénéité culturelle des Américains, et le continuel afflux d'artistes étrangers dans un pays dont l'histoire est brève, jouent contre l'existence d'une quelconque identité. Lorsque certains compositeurs ont essayé de créer une musique spécifiquement américaine ... , non seulement ils se sont heurtés à une forte résistance, mais la majorité des compositeurs n'a ressenti pour ces styles qu'une ... inclination de courte durée. Aussi bien la musique nostalgique, antimoderne, du début du XXe siècle – nationaliste grâce aux citations de chants folkloriques anglais, de mélodies indiennes ou de Negro Spirituals – que la musique tonale écrite entre les deux guerres, facile d'accès et qui intégrait des mélodies folkloriques, n'offraient qu'un « contenu » américain, pas un style (Pasler 1990:104).

Compte-tenu de ces descriptions de la musique contemporaine aux États-Unis, il n'est pas surprenant que la postmodernité en tant que condition et le postmodernisme en tant que mouvement esthétique soient devenus une *lingua franca* pour penser la musique aux États-Unis. Tous ces facteurs ont sans doute eu un impact important sur l'itinéraire

musical sinueux et le discours de Derek Johnson sur la musique. Il a partagé avec moi ses expériences et ses idées durant un entretien qui portait sur sa vocation musicale.

L'entretien s'est déroulé en anglais :

Derek Johnson (D.J.) : I was a jazz guitarist It's been kind of a tumultuous eight or ten years, because I've been learning and I changed directions and then I had to do a lot of catching up, so I've been kind of unsettled and I think that shows up in a lot of my work (entretien individuel, Montréal, novembre 2004).

Intriguée par la description de sa musique comme étant plus ou moins marquée par une certaine instabilité qui reflète son cheminement, j'ai tenté de l'amener à parler de sa conception de la musique en allant plus par élimination. La question de l'éclectisme musical dans lequel semble se baigner les compositeurs de sa génération et les tentatives de fusionner les traditions, les styles et les esthétiques ont aussitôt fait surface :

D.J. : I don't want to write fusion music. There are a lot of composers ... in America who try to ... swirl styles, retain all the features of a style, whether it be like jazz or rock and have it along side contemporary music. ... Fusion is I think very hard to achieve. ... [The different styles] kind of end up ... hurting each other, take away each other's identity ... where what I want to do is more « synthesis », where all these things go into [the music], but you don't try to retain necessarily the exact stylistic feature of the thing ... that inspires it

D.J. : I'm very interested in being a more complete musician. I want to continue playing piano ... maybe play in a rock band¹⁰⁸ ... and I've been playing in some avant-garde jazz groups, total free improvisation [I want to continue to] play the mandolin. All these things don't have to be exclusionary. For a long time I kind of put on blinders to everything else ... and now you kind of realize that all these things feed into each other and sometimes you won't even see the connection

D.J. : It feels like the environment [of contemporary music] ... is opening up a lot. It's much different than I thought it would be I thought it was [more closed] ... but I was coming totally from the outside, just not knowing much of anything, but after having lived in this environment for a while, you realize that there are people out there like you.

Yara El-Ghadban (Y.E.) : [People] who listen to more than one kind of music ... ?

D.J. : Yeah, and it's actually quite refreshing in the Forum [du NEM] that we all get along very well. You know we have our own thing, but we have a lot of things in common. ... I feel that there are similarities between nearly all of us.

Y.E. : What similarities?

D.J. : Oh ... maybe that we listen to rock music. ... That we have similar composers that we like.

¹⁰⁸ Il a déjà fait partie d'un groupe de *heavy metal*.

Y.E. : I've noticed that [the composer Elliott] Carter has been mentioned a lot. [Iannis] Xenakis has been mentioned a lot These are the two composers who have been mentioned in the most positive way ... because [Pierre] Boulez [seems to be] very controversial, even [Karlheinz] Stockhausen is very controversial, [at least] from what I've listened to.

D.J. : I don't think there is any need for that really. It's just music (entretien individuel, Montréal, novembre 2004).

Les commentaires de Derek Johnson permettent de comprendre un peu pourquoi il semble ressentir la perte de repères qu'il a évoquée plus haut et de comprendre aussi sa réticence envers une interprétation trop idéalisée de l'éclectisme musical qu'il appelle *fusion music* – une réticence qu'il partage avec le musicologue Timothy Taylor.

Dans un article qui porte sur les répercussions musicales de la condition postmoderne, Taylor fait une critique sévère de cette tendance à la fusion. Selon lui, elle ne fait qu'extraire des marqueurs stylistiques superficiels de différentes musiques et les « emmagasiner » dans un discours « totalisant » chargé d'*a priori* esthétiques sur la musique. Taylor déplore ce qu'il perçoit comme étant un processus créatif fondé sur la commodification de la pluralité musicale :

No matter the surface resemblance to popular musical styles, ... [fusion composers hold] on to much older notions of what good music is. ... Composers born in the 1950s, bring with them ideas about rock music, and also ideas about production These ideas leave traces in the compositional output of this generation of composers but modernist aesthetic ideas are almost always left intact (Taylor 2002:108–109).

Si je cite Taylor à propos des compositeurs qui adhèrent à cette vision fusionniste de la musique aux États-Unis, c'est parce que leurs itinéraires musicaux sont remarquablement semblables à celui de Derek Johnson. « Totalist composers such as Arthur Jarvinen, Mikel Rouse, Ben Neill, and others », souligne Taylor, « often betray a garage-band and/or « world music » background as well as more classical training. Rouse, for example, studied African drumming, has an alternative rock band, and went to the Conservatory of Music at the University of Missouri at Kansas City. Rouse's music ... moves through a myriad of encounters with popular music styles, opening with a rap-influenced music, then through minimalist-inspired riffs that occasionally feature a chorus in the background » (Taylor 2002:108).

Or, Derek Johnson propose une alternative à cette forme de fusion inachevée et commodifiée. Il recherche une forme de synthèse « where all these things go into it [the music], but you don't try to retain necessarily the exact stylistic feature of the thing ... that inspires it » (entretien individuel, Montréal, novembre 2004).

Il est tentant d'évoquer ici un « certain melting pot musical » qui serait sous-entendu dans le discours de Derek Johnson. Faute de trouver un ancrage dans une scène musicale éclatée ou de bricoler divers styles dont les identités mutilées et vidées de leurs sens sont juxtaposées sous la bannière d'une conception moderniste de la musique, Derek Johnson pousse l'éclatement musical un cran plus loin où les identités individuelles des styles sont amalgamées jusqu'à la non-identité. C'est seulement à partir de ce moment qu'une nouvelle identité peut être formée.

Or, ce monde musical fluide, en apparence idéaliste, est loin d'être facile à vivre et ne signifie point l'abandon de la notion d'autorité face à la pluralité. Comme le reconnaît le compositeur états-unien Tod Machover, dans un milieu décentralisé tant sur le plan musical que sur le plan identitaire une grande part de la responsabilité de trouver ou de construire de nouveaux repères musicaux est transférée au compositeur :

Aux États-Unis, l'horizon est plus ouvert à l'expérimentation mais le compositeur aura plus de mal à se trouver une famille car les frontières sont redéfinies à un rythme effrayant En fait, on exige beaucoup du compositeur d'aujourd'hui. On attend de nous que nous soyons, à la fois, des créateurs, des interprètes, des constructeurs d'instruments, des porte-paroles, des agents de relations publiques et des théoriciens (Machover 1986:235).

Cette nouvelle responsabilité jetée sur le dos du compositeur est particulièrement apparente avec la fondation de *l'Orchestra Residency Program* en 1982 à New York, un programme de parrainage qui assignait des compositeurs à des orchestres pour s'y établir en résidence. Comme l'explique la musicologue Ara Guzelimian :

Il se fait l'avocat de la musique contemporaine au sein de l'orchestre, examine les partitions, invite d'autres compositeurs et, surtout, écrit une nouvelle pièce pour l'orchestre. Dans ces villes où le grand répertoire a été utilisé à satiété, le compositeur est devenu pour le public une figure familière qui apporte une touche très personnelle à l'audition d'une œuvre nouvelle (Guzelimian 1990:67).

Ainsi dans un contexte musical décentralisé et éclaté, le compositeur, en tant qu'individu marqué par un certain cheminement et portant une vision singulière ou un

style particulier, devient le seul élément relativement stable. C'est à lui de construire ses repères parmi tant de filières et de langages musicaux, il ne peut donc que se référer à lui-même pour donner du sens à et évaluer ce qu'il fait, comme me l'a expliqué Derek Johnson durant un échange sur le rôle de l'artiste dans la société :

Y.E. : Why do you do this? [write music, compose].

D.J. : I do this because this is what I should do I honestly don't think too much about that. ... Because it could be discouraging and it's counter-productive. Really, I try to be very optimistic and believe that ... that's what will keep me moving forward. So, my role is simply to do this because if I wasn't doing it ... it's really naïve but ... I wouldn't be doing my best. You know this is really what I think that I can do well

Y.E. : Do you think that it's actually your responsibility to do something that's actually your vocation?

D.J. : Yeah ... when I think about what's going on in the world ... and how, in a way it's selfish to be doing something as meaningless as writing modern contemporary music ... , from one perspective, it's like ... God ... I should join the peace corp I think about that and like I could be doing something to make the world a better place but then I think, this is really what I'm best at This is what I need to be doing ... and if I were doing anything else, I would be doing the universe a disservice So my role is just to find a way to do this The important thing is that I have to be able to stand by it. You know, every composer is at the end their harshest critic and it's gonna really depend on their taste. I have strange taste [My music] is direct ... emotionally direct.

La réflexion de Derek Johnson sur sa vocation de compositeur et sur sa responsabilité envers lui-même d'abord souligne, me semble-t-il, une conception de l'autorité de l'artiste qui est fortement individualisée. Or, comme l'explique encore une fois Machover, cette forme d'autorité peut être aussi très aliénante si elle ne s'inscrit pas dans l'une ou l'autre des voies – certes disparates, mais tout de même présentes – qui ont déjà été tracées dans le paysage musical états-unien :

C'est ainsi qu'aux États-Unis, le compositeur sérieux se trouve, aujourd'hui, confronté à ... [des] contextes totalement différents dans lesquels, et pour lesquels, créer son œuvre. ... Le compositeur qui ose écrire une musique qui n'entre dans aucune de ces catégories risque d'être tenu à l'écart de toutes. (Machover 1986:221).

Ici, le paradoxe de l'autorité et de la pluralité apparaît de nouveau mais sous une autre forme : Tout en reniant l'autorité et l'autonomie du compositeur dans son incarnation moderniste, la pluralité et le syncrétisme issus du virage postmoderniste aux États-Unis finissent par lui accorder une nouvelle forme d'autorité qui est, cette fois-ci, subjective et ancrée dans son expérience personnelle, son vécu, au lieu qu'elle soit objective ou

attachée à un état d'esprit transcendantal ou à une identité idéalisée de l'artiste autonome.

Une telle interprétation de la situation de Derek Johnson le placerait en harmonie avec le milieu musical dans lequel il vit – un milieu marqué par l'esthétique de pastiche postmoderniste. Il serait, en effet, le produit d'un contexte spécifique, extrêmement décentralisé et pluriel qui échappe à tout ancrage au-delà de l'individu, devenu dans ce sens, sa propre école. Or, une analyse de l'œuvre que Derek Johnson a composée pour le Forum du NEM 2004, *Frozen Light* (cf. disque compact, page 1), laisse croire que cette interprétation des répercussion de la condition postmoderne aux États-Unis sur les compositeurs n'est que partiellement vraie.

Derek Johnson a présenté son œuvre durant son mini-forum. Un résumé de son exposé est disponible également dans le livret du Forum du NEM 2004 en forme de notes de programme qu'il a lui-même préparées :

Recently, my musical thought has been increasingly preoccupied with harmonic and metric rhythm, how both evolve over the structure of a piece, and, especially, how both can do so independently while still maintaining a meaningful and dynamic relationship with each other. I have been particularly inspired by the work of Elliott Carter and György Ligeti, though, surprisingly, the rhythmic procedures used in *Frozen Light* are perhaps most influenced by the Swedish rock band Meshuggah. They use a remarkable "formula" for handling polyrhythm, in which repeating asymmetrical rhythmic patterns are held "in place" by larger symmetrical phrases. The music progresses with a steady pulse that cycles in a seemingly conventional way, while patterns inside this "even" space are elaborately "odd", giving the music a special kind of syncopation and thrust. ... Throughout the entire piece [*Frozen Light*], an elaboration of this "formula" is employed in a systematic way to govern the changing speeds of the harmonic and rhythmic forces. Though there is a constant recycling of rhythmic figures and harmonic progressions, the perspective between these musical objects is always shifting. The musical conceit of carefully controlled non-alignment calls to mind Heraclitus' riverbed: "You can't step twice into the same river" (Johnson 2004:25).

La stratégie compositionnelle de Derek Johnson qu'il situe lui-même dans la lignée de Carter¹⁰⁹, de Ligeti¹¹⁰ et du groupe rock Meshuggah démontre que l'éclatement des canons ne suppose pas une absence totale de repères ou une certaine pluralité flottante

¹⁰⁹ Elliott Carter est un compositeur new-yorkais, dont les œuvres sont fondées sur l'individualisation et la superposition de plusieurs textures rythmiques et harmoniques, comme dans son *Double concerto pour piano* (1961) (Rosen 2000).

¹¹⁰ D'origine hongroise, Ligeti fuit l'invasion russe en 1956 de son pays vers l'Allemagne où il a travaillé avec plusieurs compositeurs de l'École de Darmstadt tout en gardant un sens critique face au projet de systématiser le sérialisme. Il réintroduit dans sa musique certains aspects de la construction harmonique et mélodique tonale, s'inspire des musiques créoles et africaines et, récemment, a fait un retour aux sources en publiant certaines de ses œuvres qu'il a composées en Hongrie avant son émigration (Griffiths 2001).

et infinie, mais plutôt oblige à construire une nouvelle relation avec des cadres de référence fragmentés et c'est à ce niveau que les stratégies des compositeurs, dont Derek Johnson, sont originales et divergentes. Chacun creuse son chemin au sein de l'univers de la musique contemporaine en fonction de défis très localisés et dans la proximité et la distance avec un certain héritage, soit-il décentralisé et syncrétique. Que la musique de Derek Johnson fasse preuve d'un ancrage qui manque souvent aux œuvres rangées dans la catégorie « postmoderniste » se voit dans la cohérence formelle et la structure quasi symétrique de *Frozen Light* :

The form of the piece is cast in two large, connected sections, each roughly ten minutes in length. The first section is primarily made up of fast music, while the second contains mostly slow. The headings in the score might provide a good « road map » for the listener : prologue/ Ia. La Chaconne- Ib. Interruption / Continuation- Ic. Epicenter/ IIa-IIb. /Coda-épilogue (Johnson 2004:25).

Il n'est pas question ici d'une œuvre ouverte ou en perpétuelle mutation, ni de manque de forme ou même de narrativité. L'œuvre commence par un prologue qui progresse vers un *climax* rythmique entre le piano et la batterie¹¹¹. L'auditeur peut facilement identifier ce sommet, tant dans la division des sections (dans la partition) qu'à l'écoute. Enfin, l'œuvre se termine par un épilogue. Le prologue et l'épilogue sont emblématiques dans la mesure où ils contextualisent et encadrent l'œuvre, surtout la section la plus distincte qui est la section rythmique, en l'inscrivant dans une certaine ligne d'événements musicaux qui ont eu lieu avant l'œuvre et qui continueront à avoir lieu après.

La batterie, comme marqueur de la musique populaire, est intégrée ainsi dans la structure de l'œuvre, et ne représente aucune interruption ou détour éclectique, tel qu'il est souvent le cas dans les œuvres postmodernistes. Ainsi, Derek Johnson construit un ancrage formel pour son œuvre dont le contenu fait, en passant, une synthèse impressionnante d'une multitude de techniques de composition contemporaine¹¹². Il impose son autorité de compositeur tant dans la forme plutôt conventionnelle de

¹¹¹ La batterie ne fait pas partie de l'ensemble de percussions habituel du NEM. Au Forum du NEM 2004, la batterie a été pourtant utilisée par deux compositeurs, Derek Johnson et Julien Bilodeau. Je reviens sur la différence dans leur traitement de cet instrument plus loin dans le chapitre.

¹¹² La technique la plus apparente qu'exploite Derek Johnson est celle de la mélodie des timbres d'Arnold Schoenberg, qui transpose un thème musical sur différents timbres (instruments) au sein de l'orchestre.

l'œuvre – un début, un développement, un climax, une fin – que dans l'orchestration où la cohésion sonore est mise de l'avant. Pas de syncrétisme, pas de pastiche, pas d'« œuvre ouverte », pas de coups d'éclats sonores.

Il est peu surprenant, compte tenu de ce souci pour la forme qui se dégage de l'œuvre de Derek Johnson, que Lorraine Vaillancourt, la directrice artistique du NEM ait rapproché Derek Johnson beaucoup plus des compositeurs européens au niveau de son attention à la forme et son traitement du timbre, que de ses pairs états-uniens qui, selon elle, sont encore beaucoup trop influencés par la musique de films et sa propension pour les effets sonores¹¹³.

Dans cette perspective, si le milieu musical dans lequel Derek Johnson est immergé est un lieu où l'éclatement des canons et des paradigmes musicaux auparavant dominants est la norme, le syncrétisme qui en résulte est réapproprié par lui et – pour ainsi dire – digéré. On peut parler d'une stratégie de composition qui cherche à aller au-delà de la pluralité. C'est pourquoi Derek Johnson doit intégrer les différentes références musicales qui furent déconstruites par les compositeurs associés au virage postmoderniste dans une structure formelle cohérente et non se limiter à les juxtaposer comme une pastiche. Il leur donne une nouvelle identité à travers la synthèse. Cette stratégie s'oppose à celle qui est associée aux œuvres postmodernistes où les fragments musicaux ne sont pas réinsérés dans une nouvelle intrigue cohérente – une philosophie qui s'accorde avec l'esprit déconstructiviste du postmodernisme.

Cela étant dit, il n'est pas question ici non plus d'écrire une musique pour un auditeur idéalisé ou pour un meilleur avenir comme ce fut le cas avec les œuvres de l'avant-garde des années 1950, mais d'écrire plutôt une musique pour soi-même et c'est à travers l'accomplissement de soi-même que le monde récupère les bénéfices de manière différée. Le monde étant fragmenté et déterritorialisé, échappe à l'individu et l'aliène. Il ne peut que se fier sur lui-même comme référence. C'est ainsi que la stratégie de composition de Derek Johnson ne peut se faire qu'à travers lui, en devenant un musicien « complet », comme il a tenté de l'expliquer. Dans un contexte de *con-fusion*, sur le

¹¹³ Je paraphrase un commentaire qu'elle m'a fait durant un court échange en octobre 2004.

plan esthétique, qui est marqué, d'une part, par la pluralité musicale et par la tendance à la fusion des styles musicaux issus de cette pluralité et, de l'autre, par l'indéterminisme, l'aléa et la révolte contre les filières musicales canonisées et institutionnalisées, la synthèse en tant que stratégie de composition constitue une forme de prise de position éthique qui permet de réhabiliter l'autorité du compositeur en faisant de l'individualité le cadre de référence esthétique, politique et éthique central à travers lequel la musique contemporaine peut être produite, reçue et légitimée.

Deux expressions de l'éthique transparaissent, en fait, dans le discours de Derek Johnson – une éthique « morale » qui est fondamentalement individualiste et une éthique « pratique » fondée sur la réappropriation et la synthèse pour retrouver la cohérence musicale. Ces deux expressions n'ont pourtant de sens que dans le contexte musical des États-Unis où les jeunes compositeurs cherchent désespérément à se construire un langage musical individuel et à se situer face à la pluralité à laquelle ils ont plus que jamais accès dans des circonstances d'éclatement des affiliations musicales, d'indéterminisme et d'aléa esthétiques. Mais si Derek Johnson¹¹⁴ est l'enfant du milieu dans lequel il fait sa musique, il trouve le moyen pour se déplacer au sein et au-delà des idiomes qui se sont imposés dans la musique contemporaine états-unienne en s'appropriant cet éclatement des cadres de référence et en revendiquant son autorité de compositeur.

Toutefois, une telle posture fortement individualisée tend à évacuer le fait que l'apparente *confusion* qu'il tente de surmonter est le propre d'un milieu musical qui s'est imposé dans le monde économiquement, politiquement et culturellement. Par conséquent, l'autorité qu'il met en œuvre en tant que compositeur en dotant divers styles et langages musicaux d'une nouvelle identité à travers la synthèse et la cohérence formelle n'échappe pas non plus aux questions éthiques et politiques posées par l'histoire et par les circonstances qui ont rendu possible un tel accès à une vaste panoplie de musiques.

¹¹⁴ Derek Johnson joue aujourd'hui la guitare électrique dans plusieurs ensembles qui se spécialisent dans divers répertoires et musiques. Il est aussi professeur de composition et de théorie musicale à Ball State University School of Music à Muncie, Indiana.

Par conséquent, il n'est point surprenant que le discours sur la perte des repères et la stratégie de synthèse que propose Derek Johnson en tant que compositeur originaire et établi aux États-Unis soient reçus avec un certain scepticisme.

Durant un entretien individuel avec le compositeur et membre du jury au Forum, John Rea (Amsterdam, mars 2006), il m'avait dit que le sentiment de perte de repères chez les jeunes compositeurs états-uniens était, selon lui, non-justifié. Au contraire, affirmait-il, ces derniers vivent et jouissent de l'abondance – musicale, dans ce cas-ci – que leur rend possible la vie aux États-Unis tout en étant protégés « des éléments » hostiles de la nature, du monde extérieur et de ses tempêtes. Ils habitent une symbolique « colonie de fourmis » dit-il, et, par conséquent, les compositeurs états-uniens ne souffrent pas assez de l'anxiété qui va de pair avec le désir de se détacher des filières esthétiques et idéologiques de la musique contemporaine et du bagage historique et politique dont elles sont porteuses. J'ai risqué à ce moment-là de mentionner le cas de Derek Johnson auquel Rea a répondu ainsi :

J.R. : M. Johnson, il ne sait pas qu'il *devrait* souffrir d'anxiété ... mais il ne souffre pas d'anxiété. Pourtant ... il savait que la musique se fait d'une autre façon ailleurs. Il est francophile d'une certaine manière et il est sensible, il a voyagé, Il sait que le monde est plus large que son quartier ... , mais j'avais rencontré les autres américains des années précédentes [du Forum du NEM] et comme ça! [il fait un geste] Complètement bloqués! C'est que la vie est belle. Moi j'habite l'Amérique et *that's it!* ... *Great!* C'est une vie sans problèmes, sans complexes, sans anxiété. *I do what I please.* Ça, c'est le pouvoir colonialiste *at it's best* (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Paradoxalement, la synthèse et la cohérence que propose Derek Johnson et à travers lesquelles il tentait de se positionner de manière critique face aux filières musicales éclatées et tendances idéologiques et esthétiques qui ont marqué la scène états-unienne de musique contemporaine est aussi une stratégie qui est seulement possible grâce aux privilèges que lui confère le fait de vivre dans ce milieu. Face à la position de pouvoir dont jouissent les États-Unis, d'abord, en tant que lieu de convergence pour les jeunes compositeurs de divers pays du monde qui aspirent à une carrière en musique occidentale contemporaine et, ensuite, en tant que l'un des pays les plus puissants au monde non seulement sur le plan politique mais aussi en ce qui concerne la diffusion globale des productions culturelles, la question suivante mérite certainement d'être soulevée : Où finissent la synthèse et la cohérence et où commencent l'assimilation et

l'hégémonie? Comme nous le verrons dans les pages suivantes, les jeunes compositeurs qui tentent de trouver leur place au sein du monde restreint de la musique contemporaine ne peuvent éviter ces questions.

3 Laurent Torrès : y a t-il une extériorité possible à l'Occident?

Dans le cas des États-Unis, la tension entre pluralité et autorité qui est issue de la démultiplication des langages musicaux, de la déstabilisation des canons, de la pénétration de la technologie et des enjeux postcoloniaux ont donné lieu à un contexte musical éclaté et dénoyauté, et selon Rea, désespérément insulaire et dépolitisé, duquel il est très difficile de s'en sortir. L'image de la colonie de fourmis est très éloquente à cet égard. Malgré toute l'action qui se déroule à l'intérieur, malgré toutes les tempêtes internes – toutes les « révoltes » pour citer Derek Johnson – qui sont provoquées par le syncrétisme, l'indéterminisme et la critique des canons, la position « centrale » – pour ne pas dire hégémonique – qu'occupent les États-Unis en tant que l'un des pôles principaux de la musique contemporaine n'est jamais remise en question.

Si tel était le cas dans un milieu musical qui s'est penché volontairement et avec enthousiasme du côté de la pluralité, que dire des lieux, comme la France, où il y a bel et bien un « centre » historique, culturel et politique qui a imposé son autorité autour de la musique contemporaine? mais qui est aussi relié Que dire aussi du projet colonial dans lequel la France a été profondément engagée? Les mêmes turbulences citées plus haut et qui tendent à être placées sous le chapeau de la condition postmoderne, ont-elles le même effet de fragmentation et de décentralisation dans un milieu où le poids de l'histoire musicale est bien plus lourd et rendu d'autant plus accablant de par le passé colonial de la France? Pas du tout. C'est du moins ce que je retiens de l'expérience de Laurent Torrès¹¹⁵, le finaliste qui représentait la France au Forum du NEM 2004.

¹¹⁵ Laurent Torrès est né à Paris en 1975. Parallèlement à des études de musicologie à Paris-IV Sorbonne, il étudie l'écriture, l'analyse, l'orchestration et la composition au CNR d'Aubervilliers-la Courneuve, puis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris- où il obtient plusieurs prix, notamment auprès d'Emmanuel Nunes, Frédéric Durieux et Michaël Levinas. Par ailleurs, il participe aux cours de Brian Ferneyhough, Brice Pauset et Stefano Gervasoni à Royaumont-Voix nouvelles 2001 où il travaille avec l'ensemble vocal les jeunes solistes, et participe

En effet, la tension entre les phénomènes porteurs de pluralité (cf. section 1) et les formes d'autorité qui se manifestent dans les filières esthétiques et idéologiques, les pratiques ritualisées et les canons institutionnalisés de la musique contemporaine a entraîné, en France, une saturation des cadres de référence plutôt qu'une perte de ceux-ci. Prenons l'exemple des multiples langages musicaux auxquels les compositeurs ont aujourd'hui accès. Ces langages deviennent surchargés de sens plutôt que fragmentés. Ils portent en eux les vestiges idéologiques d'un milieu musical qui a été le producteur et le diffuseur central des canons contemporains, confrontant ainsi les compositeurs qui les approprient dans leur musique plus que jamais à son hégémonie. Je m'explique.

L'un des débats les plus révélateurs de la tension entre pluralité et autorité dans un contexte musical comme celui de la France eut lieu, un jour à l'heure de midi, entre les compositeurs Julien Bilodeau, Guilherme Carvalho et Laurent Torrès. Lors d'une conversation sur la mondialisation de la musique, Laurent Torrès avait affirmé qu'il se défendait d'écouter les musiques d'autres cultures, car il s'était rendu compte qu'il ne pouvait écouter sans une oreille colonisatrice. Afin de comprendre la position de Laurent Torrès, il me semble pertinent ici de replacer son commentaire dans son contexte original, soit le débat entre lui, Julien Bilodeau et Guilherme Carvalho auquel j'ai assisté aussi. Les extraits retranscrits ci-dessous portent sur l'écoute et le déterminisme culturel (débat en groupe, Montréal, octobre 2004) :

Laurent Torrès (L.T.) : En France, c'est très idéologique. ... Il y a des cultures dominantes et des cultures dominées.

Guilherme Carvalho (G.C.) : Je me sens occidental et pourtant je ne suis pas colonisateur.

Yara El-Ghadban (Y.E.) : Est-ce que moi j'aurais une écoute colonisatrice?

L.T. : C'est ce regard-là qu'on t'a enseigné. Dans tous les cas de métissage, c'est toujours le mode de pensée de la culture dominante [qui s'impose]. Par contre la culture dominée est appréciée d'une manière « spectaculaire » par la culture dominante, par culpabilité.

Julien Bilodeau (J.B.) : Je dirais plus par complaisance.

[G.C. acquiesce]

également aux cours d'Helmut Lachenmann au Centre Acanthes- 1999. Il a été finaliste de l'*International Gaudeamus Music Week Competition* 2001 pour sa pièce d'ensemble *d'où la chute était partie* (2000). Il suit le cursus de composition et d'informatique musicale de l'IRCAM en 2003-2004. Il obtient une commande d'État en 2004 pour sa pièce *Lamentoso* avec l'ensemble L'instant-donné (note biographique tirée du livret du Forum du NEM 2004).

Y.E. : [Qu'en est-il] du Québec ... qui est un pays–

J.B. : T'es bien partie! Oui, « qui est un pays–

Y.E. : Qui est une *société* ... [pluraliste]?

J'ai demandé à Laurent Torrès si les individus qui vivent dans des sociétés pluralistes comme le Québec n'auraient pas une vision plus multidimensionnelle sur la dynamique entre colonisateurs et colonisés :

L.T. : Je n'ai jamais encore vu de gens multidimensionnels.

J.B. : Colonisateur-colonisé ... j'ai de la misère avec ça.

L.T. : Pour moi, l'homme blanc, quel qu'il soit, est colonisateur.

G.C. : Le Brésil est culturellement colonisé par les États-Unis.

J.B. : Dans la notion de « colonisé », il y a cette question matérielle qui est super importante. ... « Colonisateurs » pour moi, c'est les Américains en Irak, mais pas les Anglais vis-à-vis les Québécois. Ce n'est pas de la colonisation, c'est des rapports de force culturels. ... Dans la mesure où il y a un intérêt économique, pour moi, c'est de la colonisation.

G.C. : La force est exercée d'une autre manière.

Y.E. : Et la musique dans tout cela?

J.B. : [La tradition musicale occidentale], ce n'est pas une tradition contraignante. Ce n'est pas la valeur ou la morale d'une culture qui est contre la valeur ou la morale d'une [autre]. ... La culture, ce n'est pas quelque chose qui est statique, tu peux vivre dedans pour y participer.

G.C. : La tradition n'a de sens que si elle est réappropriée par ceux qui seraient ses héritiers quotidiennement, une tradition n'existe que si elle est toujours vivante.

J.B. : Les choses nécessaires ne se perdent pas, les choses non nécessaires se perdent.

G.C. : Et ce qui est nécessaire, ça change aussi au fur et à mesure.

Nous revenons au sujet des musiques non-occidentales :

G.C. à L.T. : Même le geste d'aller les écouter [les musiques des autres cultures]–

L.T. : C'est inévitablement colonial.

[G.C. n'est pas d'accord]

J.B. : C'est vraiment curieux ... [i.e. la position de L.T.]

Le débat vire vers la notion d'une écoute valable ou authentique en musique et si l'un des critères d'une telle authenticité serait l'identité. Guilherme Carvalho demanda à

Laurent Torrès de nommer une musique qu'il se considère apte à écouter authentiquement :

L.T. : Boulez.

Y.E. : Dis-tu que Boulez ne peut être écouté authentiquement que par les Français??

G.C. : À ce moment là il [L.T.] est extrêmement français!

J.B. : Il est colonisé par une façon d'écouter la musique qui est celle que Boulez a installé depuis quarante ans.

G.C. : Il n'est pas colonisé, il est l'Héritier directe.

Laurent Torrès répliqua en disant que l'écoute était culturellement déterminée et qu'il n'était pas possible de dépasser cela. S'il était possible de développer une écoute performante en écoutant Boulez, lui répondit Julien Bilodeau, pourquoi pas développer d'autres modes d'écoutes?

L.T. : [Il y a] une barrière imperméable, c'est comme entre les religions.

Y.E. : Tu ne crois pas que tu as été affecté, ou influencé par la mobilité du monde?

L.T. : C'est justement le point de vue complaisant.

Y.E. : Mais même ton écoute de Boulez, elle n'est pas la même écoute que celle de quelqu'un qui l'a écouté [sa musique] à l'époque de Boulez

L.T. : La distance d'une époque n'est pas la même que la distance entre les cultures.

Y.E. : Et la télévision américaine, la *world music*, tu as dû être exposé à cela n'est-ce pas?

L.T. : La musique contemporaine en France est un milieu totalement imperméable à toute forme de marché. Le métissage dont tu parles, je pense qu'il n'a jamais pénétré.

Y.E. : Et Guilherme, Du Yun, Ondrej [Adamek]¹¹⁶, comment expliques-tu le fait qu'ils viennent d'autres cultures et qu'ils composent de la musique contemporaine occidentale?

G.C. : N'oublie pas Xenakis.

Y.E. : Qu'est-ce qui se passe aux compositeurs qui viennent de l'étranger pour étudier [la musique contemporaine] en France?

L.T. : Ceux qui sont joués sont ceux qui s'inscrivent dans la filière de l'IRCAM¹¹⁷ et ceux qui partent, on n'entend plus jamais parler.

¹¹⁶ Il s'agit de deux autres finalistes du Forum 2004. Du Yun représentait la Chine, tandis que Adamek représentait la république tchèque.

¹¹⁷ Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique. Georges Pompidou initie en 1969 la création de l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique dont il confie la direction au compositeur et chef d'orchestre Pierre Boulez. L'Ircam devient ... un centre ... dédié à la recherche et la création musicale contemporaine. L'Ircam est associé au Centre Pompidou et placé sous la tutelle du ministère de la Culture et de la

G.C. et J.B. ensemble : [On n'entend plus jamais parler] à Paris!

Y.E. : Mais au fond, tu les condamnes parce que tu dis qu'ils ne pourront jamais écouter
Boulez authentiquement puisqu'ils ne sont pas Français ...

L.T. : La musique occidentale [en générale] (débat en groupe, Montréal, octobre 2004).

Dans les pages suivantes, je m'attarderai de manière plus approfondie au discours de Laurent Torrès car il touche au cœur des politiques de centre et de marge qui deviennent potentiellement violentes lorsque le « centre » d'une tradition musicale est déstabilisé par une démultiplication de discours alternatifs et que son autorité est remise en question. En effet, dans le cas de Laurent Torrès et de Guilherme Carvalho qui sont tous les deux établis à Paris, c'est la scène musicale contemporaine en France qui est touchée par ces tensions. Contrairement aux États-Unis, elle se caractérise, d'une part, par le rôle important qu'y joue l'État dans la promotion et le soutien de la musique contemporaine et, de l'autre, par un réseau de production et de diffusion musicale centralisé, ou du moins, plus centralisé qu'aux États-Unis.

Afin de comprendre les interventions de Laurent Torrès sur le déterminisme culturel, il convient d'examiner les politiques culturelles qui relient musique, institutions et État en France. Il y a eu bien sûr plusieurs études sociologiques, anthropologiques et musicologiques sur ce sujet : Myriam Chimènes a tracé l'évolution des institutions musicales en France sous les tutelles de l'Église, du roi et enfin de la République (Chimènes 2004), Pierre-Michel Menger a critiqué sévèrement les politiques culturelles républicaines qui, selon lui, tendent à assimiler les discours alternatifs sous la bannière d'un projet universaliste et humaniste de démocratisation de l'art en France (Menger 1985). Anne Veitl examine l'évolution du concept de « recherche musicale » tant sur la scène musicale que dans les politiques culturelles et fait une contre-critique de la thèse de Menger, démontrant la fluidité et la flexibilité des rapports entre le réseau musical et les politiques culturelles, surtout à partir des années 1990 durant lesquelles l'État s'est

communication.... . Au départ, l'Ircam relaiera les utopies et conceptions esthétiques de son directeur Pierre Boulez, faire se rencontrer art et science pour élargir l'instrumentarium et renouveler le langage musical. À la fin des années 1970, l'Ircam propose la réflexion la plus avancée sur l'informatique musicale dans le monde. Avec l'arrivée de Laurent Bayle en 1992, la structure s'ouvre artistiquement à d'autres formes, et travaille à la recherche de nouveaux publics, au travers notamment d'un rendez-vous, le festival Agora. ... En 2002, Bernard Stiegler, philosophe, en prend la direction et réaffirme la vocation première de l'Ircam : la coordination entre recherche et création. ... Depuis janvier 2006, Frank Madlener est le nouveau directeur de l'Ircam (historique tirée du site officiel de l'IRCAM : <http://www.ircam.fr>. Consulté le 3 décembre 2008).

graduellement retiré de la scène culturelle à cause de coupures budgétaires (Veitl 1997). N'oublions pas non plus l'enquête ethnographique qu'a menée Georgina Born en 1984 au sein de l'IRCAM et qui porte sur l'institutionnalisation de l'avant-garde française (Born 1995). Or, le musicologue Jean-Baptiste Barrière a déconstruit l'ethnographie de Born en soulignant certains stéréotypes réductionnistes et essentialistes sur la politique musicale en France qui, selon lui, s'attaquent au modèle de l'État-providence au profit d'une politique culturelle néolibérale (Barrière 1999).

Dans toutes ces études, un fait reste constant : Il existe un lien étroit entre musique, État et institution en France qui a une incidence importante sur le développement de la scène musicale contemporaine, ainsi que sur la construction et l'affirmation d'une identité musicale partagée. Ainsi, on ne peut parler de la tension entre pluralité et autorité qui ébranle la musique contemporaine jusqu'à dans les lieux où elle est le plus solidement enracinée, ni comprendre la position de Laurent Torrès envers les musiques du monde sans parler de républicanisme, du rapport à l'Autre (souvent abordé sous le thème de l'ethnicité) et des politiques culturelles en France. Afin d'éviter les pièges polémiques, je me contenterai de citer la sociologue Dominique Schnapper qui a fait une étude approfondie des enjeux de l'ethnicité dans la république française et qui pourrait clarifier ces concepts fort abstraits. Dans un État républicain comme la France, explique Schnapper, les politiques de l'État – qu'elles soient sociales, économiques ou culturelles – sont reliées « à la tradition de l'intégration nationale, qui ne reconnaît pas les communautés particulières dans l'espace public et fonde sa légitimité sur le principe de la citoyenneté individuelle » (Schnapper 1998:395).

Compte tenu du témoignage de Laurent Torrès sur les musiques ethniques, et en gardant à l'esprit les études citées plus haut, ce que Schnapper dit de l'ethnicité et de l'intégration des immigrés peut être facilement transposé à la musique et plus particulièrement aux traditions musicales non-occidentales en France :

L'État libère l'individu de ses liens familiaux, religieux et ethniques, il le rend autonome ...
 . L'individu n'est plus socialisé par ses attaches primaires et ethniques mais par sa place dans une société plus large (Schnapper 1998:397).

On peut postuler que la musique, en tant que marqueur d'identité important est soumise, elle aussi, à ces politiques d'intégration. En fait, si certains sociologues français ont préconisé la mise en place de politiques culturelles qui encourageraient la construction d'une identité française postnationale, celle-ci est toujours ancrée dans une idéologie républicaine :

L'idée d'identité postnationale ... se référerait [chez ces sociologues] exclusivement aux principes d'universalité, d'autonomie et de responsabilité qui sous-tendent les conceptions de la démocratie et de l'État de droit. ... La citoyenneté serait désormais fondée sur une identité morale réflexive dont le principe est d'ailleurs inscrit dans la Déclaration française des droits de l'homme et du citoyen ... Les individus adhèreraient aux principes de l'État de droit et à l'ordre républicain, à l'exclusion de toute référence à un territoire et à une communauté historique et culturelle concrète particulière (Schnapper 1998:419).

Dans le même ordre d'idées, dans le domaine musical, les enjeux de l'intégration et de l'ethnicité dans la pratique des compositeurs tendent à s'articuler autour d'une tension non-résolue entre le projet d'inventer un langage musical commun et la place qu'il faut accorder aux particularités ethniques des musiques dans ce langage. Un article de Boulez sur ce sujet est fort révélateur de cette tension :

Est-ce que l'utopie de créer un langage universel pourra jamais être réalisée? ... En ce qui me concerne, j'espère que ce langage universel ne sera jamais créé. ... Mais il est à souhaiter ... que les particularismes resteront fermement ancrés et que les équivalences du langage se définissent à un niveau de grande généralité, de manière à ce qu'elles puissent s'intégrer aux particularismes locaux. ... Il me semble qu'il faut avant tout éviter l'anonymat des cultures. ... L'Europe des Lumières était arrivée à transcender les différences locales tout en les respectant. Sur un plan infiniment plus vaste, un effort semblable devrait s'accomplir dans le siècle à venir (Boulez 2005:603-604).

Tout en rejetant explicitement l'utopie d'un langage commun, Boulez fait appel à une forme d'intégration musicale qui pourrait s'inspirer de l'exemple européen de l'époque des Lumières, dont la France est certainement un modèle exemplaire. L'intégration dans son interprétation française va donc de soi, elle n'est pas négociable, car elle est inscrite dans une pensée universaliste et humaniste qui accepte l'acculturation au profit d'une identité civile et autonome. Ainsi, les musiques comme les identités ethniques sont inévitablement assimilées, du moins dans la sphère publique de la scène musicale à une construction identitaire centrale. Un paradigme musical central s'impose avec d'autant plus de force lorsque le processus unidirectionnel de l'intégration est remis en question.

Ces mêmes tensions entre pluralité et autorité entrent en jeu dans le débat opposant modernisme et postmodernisme. Dans un milieu musical comme la France où le modernisme fait toujours figure d'autorité (Born 1995), le virage postmoderniste est vécu comme une rupture radicale d'un discours qui fut canonisé depuis la première moitié du XXe siècle. Le musicologue Jean-Baptiste Barrière a associé le postmodernisme à un certain « culte du passé, mais d'un passé vide de son sens » (Barrière 1990:151) tandis que Pierre Boulez voit dans l'esthétique postmoderniste un « amateurisme, et un comportement superficiel vis-à-vis du langage musical » (Boulez 2005:474). Le théoricien Célestin Deliège pour sa part déplore le discours musicologique postmoderne qui tend à réduire à tort les innovations des années post-weberniennes à « un intérêt historique pour 'nostalgiques de causes perdues' » (Deliège-Smismans et Paddison 2001:192).

Ces prises de positions s'expliquent par le fait que le postmodernisme musical en Europe s'est opposé surtout au radicalisme des avant-gardistes de la première moitié du XXe siècle qui se sont regroupés autour de certains figures et discours politiques et musicaux pour former des écoles idéologiques et stylistiques comme l'École de Darmstadt. « L'une des exigences de l'avant-garde » explique la musicologue Béatrice Ramaut-Chevassus, « est d'aller jusqu'au bout, de rechercher les conséquences ultimes d'une forme, d'un matériau, jusqu'à ce qu'ils aboutissent éventuellement à l'impossibilité d'aller plus loin, c'est-à-dire au silence¹¹⁸ » (Ramaut-Chevassus 1998:22).

Cette philosophie valorise la notion d'originalité, d'expérimentation, d'innovation, ainsi que la notion d'un art absolu, transcendantal – une idée très romantique poussée à son extrême par les modernistes. Chez les avant-gardistes, l'artiste est donc accordé le statut de « prophète » qui est supposé être à l'avance de la société, la guider, la critiquer, paver le chemin vers l'avenir. Il fallait aller au-delà des limites dans l'espoir d'inventer

¹¹⁸ Cette attitude maximaliste est généralement située par rapport à la condition moderne qui se caractérise par l'idée de progrès, par la foi dans le « surhomme » nietzschéen, par l'autonomie du sujet, par une confiance dans la raison, la vérité, la science, etc. – des idées apportées par la nouvelle classe bourgeoise qui a pris le pouvoir au XIXième siècle dans les États-nations récemment formés. En musique, les courants modernistes à la fois célèbrent et dénigrent les valeurs modernes (surtout après les atrocités des deux guerres mondiales), d'où la philosophie de l'heure zéro ou *Stunde Nulle*, baptisée par l'avant-garde de Darmstadt, notamment Luigi Nono (Fox 2001).

un langage musical universel et universaliste pour le présent à venir. Ces valeurs et idéaux n'ont rien perdu de leur force en France qui jouit non pas d'un, mais d'au moins deux institutions musicales qui ont été fondées sur les prémisses du modernisme, L'IRCAM et le Centre de Création Music Iannis Xenakis (CCMIX) et qui sont toujours un passage obligé pour les jeunes compositeurs de musique contemporaine.

Comme je l'ai déjà souligné, durant la deuxième moitié du XXe siècle, le postmodernisme en musique répondit aux avant-gardistes par une révolte contre la notion d'originalité, de style ou d'une écriture inscrite dans une certaine lignée idéologique en jouant au collage musical, à la citation et à la récupération d'éléments du passé et à l'intégration de répertoires auparavant marginalisés.

Ainsi, le postmodernisme ébranle des cadres de référence qui touchent au cœur de l'identité musicale en France provoquant des débats chargés et souvent polémiques. Ici, le lien étroit entre musique, État et institution ajoute une dimension politique et identitaire au débat. J'ai demandé à Laurent Torrès pourquoi le postmodernisme semble susciter tant de réactions négatives en France. Dans ces débats, m'expliqua-t-il, le postmodernisme est souvent associé à la néo-tonalité, donc au passé, et par conséquent au traditionalisme, donc au conservatisme et aux politiques de droite, ce qui aboutit à l'américanisme (entretien individuel, Montréal, octobre 2004). Le modernisme est en revanche associé au sérialisme, donc à l'invention et à l'innovation de nouveaux langages musicaux, autrement dit à l'avenir, donc au progressisme et aux politiques de gauche – tous des marqueurs importants de l'identité française :

L.T. : C'est idéologique en fait Ça date des années 1950. On associe la nouvelle tonalité à tout ce qui est académique, tout ce qui est conservateur, de droite de manière générale ... et puis on associe l'Amérique à [la] droite C'est un dogme (entretien individuel, Montréal, octobre 2004).

Certes, ces binarités polémiques de part et d'autre tendent à réduire et à essentialiser une réalité beaucoup plus fluide et complexe. Il n'en reste pas moins que la polarisation du débat sur le postmodernisme met en lumière les enjeux de l'affiliation dans un milieu qui est, à la fois, central dans le paysage de la musique contemporaine à l'échelle transnationale et centralisé à l'échelle nationale. La pénétration des discours postcoloniaux de « l'extérieur » et des discours postmodernistes de « l'intérieur » fait

subir au canon et à son autorité une double tension vis-à-vis la pluralité. Dans un contexte qui tend à être centralisant plutôt que fragmenté, l'appartenance ou l'adhésion à un discours ou à style musical particulier est conséquemment « surchargée » de significations idéologiques, identitaires et politiques.

Ayant esquissé les enjeux politiques, culturels et identitaire qui sont reliés à la musique, on peut comprendre pourquoi l'écoute des musiques du monde et leur inclusion dans son univers musical personnel, en tant que « homme blanc » et « occidental » dans un contexte républicain risque d'être « colonisant » du point de vue de Laurent Torrès. Face au défi postcolonialiste que représentent les compositeurs non-occidentaux et voulant assumer sa position d'autorité qui est forcément liée à l'héritage de la France comme ancienne puissance coloniale, Laurent Torrès choisit-il de se retirer de l'Autre? Peut-on interpréter son discours sur la musique et sur les affiliations dont il est l'héritier comme un refus d'assimiler l'Autre dans une forme de républicanisme musical qui favoriserait un mode d'écriture dominant et qui reproduirait ainsi un autre type d'hégémonie humaniste ou universaliste? A-t-il choisi de ne pas établir des liens avec l'Autre à travers la musique par souci de ne pas le recoloniser dans son écriture et son écoute?

En effet, j'ai été portée à conclure que derrière le discours de Laurent Torrès se profilait le désir d'adopter une position éthique face à la pluralité et face à l'autorité, où les deux sont mises en tension par une saturation des cadres de référence dans un contexte musical central et centralisé. Cette saturation à laquelle Laurent Torrès est confronté, tant sur le plan politique que sur le plan esthétique, ne lui offre que deux voies stratégiques : l'assimilation ou l'exclusion. Son désir d'adopter une position éthique aboutit donc au retrait et ultimement au silence.

En revanche, loin d'être une posture passive, le retrait de Laurent Torrès est éloquent, car il révèle, d'une part, le drame qui se cache derrière l'illusion de liberté qu'apporte l'ébranlement des paradigmes musicaux dominants et, d'autre part, la position extrêmement aliénée des compositeurs qui habitent dans un milieu musical privilégié tant par son infrastructure que par sa position centrale dans le monde de la musique contemporaine à un moment où ces privilèges sont sérieusement remis en question et où

leur rapport à l'hégémonie et au colonialisme sont de plus en plus mis de l'avant. Durant une répétition ouverte de l'une des œuvres finalistes du Forum, je me suis aventurée à partager avec Laurent Torrès mes impressions suite à l'écoute de son œuvre qu'il a composée pour le NEM, *Duo Concertante* (cf. disque compact, page 2)¹¹⁹. Je lui ai avoué qu'en dépit de son discours qui semble se situer dans la ligne d'idées de l'héritage moderniste boulézien, sa musique me semblait porter bon nombre de traits stylistiques postmodernistes : une certaine narrativité mélodique, l'absence de techniques d'exécution qui poussent les instruments aux limites de leurs capacités acoustiques, j'ai même osé utiliser le mot fortement connoté de « néo-tonal ».

Contrairement à toutes mes attentes, il ne m'a pas corrigée. Il m'a dit que sa musique se situait entre les deux courants – une position qui s'est avérée fort coûteuse pour lui :

L.T. : Au départ, j'étais un peu dans l'idéologie, ... je suivais la route Depuis trois ans ou quatre ans, j'ai beaucoup de mal avec [ces idéologies]. [Ma musique] est très harmonique et mélodique. Je ne suis plus dans la mode spectrale. ... En fait, souvent ce qu'on aime dans l'idéologie atonale de la musique à Paris, c'est qu'il faut que la musique justifie une recherche. ... La musique est une vitrine pour beaucoup de recherches. On peut presque passer la théorie avant la pratique. ... En France, souvent les jeunes professeurs sont un peu [soutenus] par les professeurs aînés, mais actuellement je n'ai personne qui me soutient. ... Ce ne sont pas des écoles [stylistiques] dans le sens où une école, pour moi, c'est un groupe d'avant-gardes qui ont réellement changé [le paysage]. Or, aujourd'hui, ce n'est plus comme ça, parce que aujourd'hui les institutions qui font la musique contemporaine, ... c'est déjà toute faite. La question c'est : Qui va les occuper, donc c'est une question politique (entretien individuel, Montréal, octobre 2004).

Les esquisses que j'ai tenté de faire des scènes musicales états-unienne et française à travers les expériences de Laurent Torrès et de Derek Johnson invoquent un questionnement sur l'aliénation et le besoin de développer une démarche musicale qui s'éloigne des filières musicales déjà établies pour réconcilier les tensions entre autorité et pluralité. Dans le cas de Laurent Torrès, sa proximité de l'un des centres névralgiques de la musique contemporaine lui permet de jeter un regard critique sur son milieu musical du dedans même de ce milieu, mais cette position d'une critique du dedans le repousse forcément aux périphéries de celui-ci. En tant que compositeur œuvrant à

¹¹⁹ Les entretiens avec Laurent Torrès durant le Forum 2004, les correspondances qui ont suivi en 2005 et ma rencontre avec lui en 2007 ont porté surtout sur l'identité et l'enjeu postcolonial dans la musique et sur la question de l'affiliation musicale. Pour cette raison, je ne fais pas ici une analyse de son œuvre afin d'établir des liens entre sa musique et son discours. Il m'a paru plus pertinent de centrer ma réflexion sur le sujet qui semblait le préoccupait le plus – le rapport à l'Autre dans la musique et les répercussions de ses prises de position sur les possibilités de développer un réseau d'affiliations musicales en France en tant que compositeur.

s'établir et acquérir une certaine reconnaissance au sein du monde de la musique contemporaine, il est plus liminal que jamais : liminal sur le plan social car il s'oppose au modèle républicain dominant dans lequel il est immergé; liminal musicalement, car ses positions l'ont poussé en dehors des réseaux et des filières musicales et institutionnelles dont il a besoin pour faire avancer sa carrière de compositeur; et liminal en tant que sujet postcolonial, car malgré son rejet de l'héritage colonial de la France, il ne voit aucune possibilité pour une véritable rencontre avec l'Autre ni pour échapper à une écoute coloniale.

Dans une lettre qu'il m'a écrit un an plus tard suite à sa lecture de ce texte, il a mis en mots d'une manière extrêmement éloquente et passionnée cette position extrêmement difficile dans laquelle il est profondément conscient de se retrouver.

Pour Laurent Torrès, le colonialisme et l'hégémonie occidentale sont si rampants dans le monde qu'il est faux de penser qu'il existe une véritable dynamique de centre et de marge, ou une tension productive entre pluralité et autorité, ou qu'il est possible même d'adopter une position critique. En centrant mon analyse sur la dimension centralisée et centralisante du républicanisme français, je laisse erronément l'impression, m'a-t-il écrit qu'une voie de sortie alternative existe dans la périphérie pluraliste et fragmentée. Or, ce n'est qu'une illusion, car selon Laurent Torrès, la notion même de fragmentation ou de pluralité est aussi un produit de l'imaginaire occidental et un outil de renforcement de son hégémonie :

L'Occident, aujourd'hui, s'est totalisé à la surface de la planète, il n'existe nulle part d'extériorité possible à l'Occident : cette hyper extension du colonialisme, qui s'est effectué dans une période que l'on appelle ironiquement la décolonisation, s'annonce précisément comme le contraire de ce qu'elle est, à savoir la déterritorialisation et la pluralité des cultures.

Dans une autre partie de la lettre, il m'a écrit :

N'OUBLIE PAS QUE, pour moi, CE QUI EST CE QUE TU APPELLES LE CENTRE, C'EST PRÉCISEMENT L'IDEOLOGIE DU PLURALISME ET DE LA DETERRITORIALISATION [en majuscule dans la lettre originale].

Bref, le centre réel c'est la marge spectaculaire. PARTOUT, aussi bien en France qu'en Amérique 'La mobilité du monde' : il n'y en a pas eu. Le constat qui consiste à accepter l'idée qu'il y a eu une mobilité dans le monde accepte le point de vue dominant qui est celui

de la marge, de l'idéologie de l'échange S'il y a aujourd'hui mondialisation, c'est qu'il n'y a plus aucune différence à être à un endroit ou à un autre

La réalité, c'est que, de ce fait, la culture aujourd'hui est morte, et pour tout le monde.

Le capitalisme n'a pas de culture.

Chaque individu aujourd'hui se promène au travers des cultures du passé, et des cultures 'autres' comme tu dis, comme dans un supermarché.

On nous fait croire qu'il s'agit d'une émancipation alors qu'il s'agit d'un rabais de l'homme à sa nature de consommateur. Les musées et les salles de concert ne sont plus que des parcs d'attractions, même si parfois l'on s'y ennue beaucoup. Et l'arme critique ... est également faussée, et rattrapée, parce que la pensée critique n'est jamais en mesure de pouvoir penser le néant, qui est précisément ce qui s'abat sur nous tous (extrait d'une lettre reçue par courriel le 16 septembre 2005).

Dans la même lettre, il revient sur mon analyse du contexte musical et politique français. Pour Laurent Torrès, son discours que j'ai tenté de situer dans le contexte fort localisé de la république française dépasse de loin ce cadre circonscrit. Dans les faits, il réagissait moins aux conditions politiques et musicales locales qui l'entourent en tant que compositeur français habitant la France postcoloniale qu'à une condition globale d'hégémonie occidentale où le républicanisme ne représente qu'une face particulière et le discours de la pluralité et de la fragmentation en représente un autre :

Plus tard, ce que tu dis sur la France est juste, mais il est faux de dire que c'est ça qui a déterminé ma position opposée au républicanisme, qui pour moi est au même titre que le communautarisme américain un élément de la totalisation occidentale néo-coloniale

Aujourd'hui, le contexte centralisant, c'est précisément le contexte fragmenté, partout.

Le paragraphe suivant est le meilleur. Encore une fois, le contexte républicain n'y est pour rien.

À la phrase « refusant de l'assimiler dans une forme de républicanisme musical », il faut donc également ajouter « et de communautarisme musical ».

Il faut dire « qui favoriserait un mode d'écriture dominant/dominé, la dernière phrase est juste (« par soucis de ne pas le recoloniser dans son écriture et son écoute »)

L'« Autre » est une expression psychanalytique à laquelle je suis très attaché, et c'est pour ne pas me retirer de l'Autre que je ne veux pas établir de liens. Dans ton texte à la place de l'Autre tu devrais dire : « ce qui s'annonce comme étant l'Autre et qui de fait ne l'est jamais », puisque l'Occident est total, et que tout le monde est occidental, et donc que plus personne malheureusement ne peut se dire l'Autre de l'Occidental – et il n'y a rien aujourd'hui qui ne me serait plus cher que de trouver une piste pour en sortir

Les deux voies (assimilation ou exclusion) sont donc fausses. Il n'y en a qu'une : l'exclusion, parce que celle-ci est devenue impossible, face à l'assimilation totale (extrait de la même lettre électronique, reçue le 16 septembre 2005)¹²⁰.

Mais la position de Laurent Torrès ne renforce-t-elle pas implicitement une conception monolithique de l'Occident? Entre l'hégémonie de la pluralité telle qu'elle se manifeste dans la scène musicale états-unienne et celle de l'autorité incarnée par le milieu musical contemporaine dans la république française, n'y a-t-il pas le reste du monde? Certes, dans le cas de la musique contemporaine, l'Amérique du nord, d'une part, et l'Europe, de l'autre, représentent deux pôles centraux de la pratique, la formation, l'expérimentation et la diffusion de la musique par rapport auxquels les compositeurs du Forum du NEM doivent inévitablement se situer. Dans le cas de Derek Johnson comme dans le cas de Laurent Torrès, le fait de vivre dans des lieux de pouvoir a sans doute eu une incidence importante sur leur rapport avec l'héritage musical occidental et les tendances musicales qui les entourent (cf. chapitre VII). On ne peut comprendre une affirmation telle que « no more references to reflect on music » (Derek Johnson) sans évoquer une certaine pluralité réifiée, tout comme on ne peut comprendre une conclusion telle que l'impossibilité d'échapper à l'Occident¹²¹ sans évoquer une certaine autorité imposée par le poids de la tradition et de l'histoire. Mais qu'en est-il de tous les compositeurs qui sont attachés à tradition musicale occidentale mais dont les biographies n'entrent pas dans ce schéma binaire?

Pour répondre à cette question, il convient d'ajouter d'autres voix à l'intrigue de l'errance, de l'appartenance et de la reconnaissance dans la musique savante occidentale.

¹²⁰ J'ai revu Laurent Torrès à Paris en 2007. Au moment de notre rencontre, il enseignait dans une école de musique. Il ne composait pas.

¹²¹ Le sous-titre original de la section consacrée à Laurent Torrès était « musique et politique dans la république postcoloniale ». Suite à la lecture du texte, le compositeur m'a suggéré de changer le sous-titre et proposa celui-ci : « y a-t-il d'extériorité possible à l'Occident? » dans sa lettre du 16 septembre 2005. J'ai accepté sa proposition.

4 Guilherme Carvalho : pour un dialogue critique avec la tradition

L'expérience de Laurent Torrès soulève plusieurs questions sur les notions de pouvoir, d'agencéité, de liminalité et de critique. Y a-t-il un pouvoir d'agir possible contre l'hégémonie de la tradition musicale occidentale? Les théoriciens des dynamiques de l'hégémonie et de la réappropriation dans les productions culturelles pensent que c'est possible et que ce pouvoir d'agir vient presque toujours de la marge, d'où, par exemple, les études des sous-cultures musicales (Slobin 1993). Or, selon Laurent Torrès, il n'y plus aucune marge possible et donc aucune critique possible sauf celle qui aboutit à l'exclusion totale.

Face à cet impasse, il m'a paru pertinent d'aborder le sujet avec un autre résident de la France : Guilherme Carvalho¹²², le finaliste représentant le Brésil au Forum du NEM 2004. Bien qu'il soit confronté aux mêmes défis que Laurent Torrès, étant lui aussi établi à Paris, Guilherme Carvalho ne partageait pas le point de vue de son co-finaliste. Il y a bel et bien un centre et une marge, m'a-t-il dit, et donc une possibilité d'adopter une position critique envers ce qui est imposé par l'histoire et par la politique, non pas en se retirant du pouvoir, mais en entamant un dialogue avec celui-ci (entretien individuel, Montréal, novembre 2004).

Durant la causerie de Guilherme Carvalho, le modérateur de l'entretien, le compositeur québécois Simon Bertrand aborda le sujet du « poids » de la tradition et si le fait que Guilherme Carvalho soit originaire du Brésil lui permettait de garder une certaine

¹²² Guilherme Carvalho est violoncelliste et compositeur. Il réalise ses études instrumentales à l'École de Musique de Brasilia (EMB), sous la direction de Ataíde de Mattos. Dans cet établissement, il participe à plusieurs formations de musique de chambre et fonde, en 1998, le Quatuor Antunes, dédié au répertoire brésilien du XXe siècle pour quatuor à cordes. Ses études en composition débutent à Brasilia avec Jorge Antunes, et il est depuis 2000 étudiant à l'Université de Paris VIII- sous la direction de Horacio Vaggione- où il prépare son doctorat sur les "représentations musicales d'idées mathématiques". Cette recherche, qui intègre dans son parcours musical sa formation préalable comme mathématicien, lui valut d'être le lauréat de la bourse Aguirre-Basualdo, de la Chancellerie des Universités de Paris, en 2002. Depuis 2003, il est membre du groupe PRISMA de recherche internationale en musique. Il reçoit en 2001 une commande de l'association Densité 93, pour laquelle il compose *Open path-connected sets*. Il est lauréat du Prix International de Composition de l'ILAMS, en 2002, avec *Teorema de Gelfond-Schneider*, et du premier Prix de Composition Claudio Santoro, en 2003, avec la pièce *cos(t)+i.sen(t)*. En 2004, il compose au Centro Tempo Reale, à Florence, la pièce *oai-va*. Il est également récipiendaire du Prix Rodolfo Halffter de composition au Mexique, avec la pièce orchestrale $_ = 0$ (*h-barra igual a zero*). Il joue du violoncelle au sein de La Pluma de Hu Ensemble, groupe dédié à la création et à la recherche instrumentales (note biographique tirée du livret du Forum du NEM 2004).

distance par rapport à l'héritage musical occidental et de profiter d'une certaine liberté pour le critiquer. Je retranscris l'échange :

Simon Bertrand (S.B.) : Sans tomber dans le cliché de la séparation Nord-Sud, est-ce que le fait d'être un compositeur qui vient du Sud, en fait du Brésil, ... ça ne permet pas justement ... d'approcher tout l'héritage ... des différentes tendances de tous les grands courants européens avec un peu plus de légèreté peut-être sans avoir le souci d'être nécessairement le parrainé d'une certaine filiation directe?

Guilherme Carvalho (G.C.) : Non, je dirais plutôt le contraire Dans les pays qui ne sont pas fondateurs de cette tradition musicale que j'ai décidé de suivre, ... on aurait plutôt tendance à être impressionné et aplati par cet héritage, donc à ne pas essayer d'en sortir ou de se confronter à cela. ... On a moins de gens intéressés à une musique de création instrumentale que des gens intéressés à une musique traditionnelle, ... jusqu'à Mahler Si j'ai appris ... à regarder critiquement et de dialoguer critiquement avec cet héritage-là, je l'ai surtout appris en allant en Europe (causerie publique, Montréal, novembre 2004).

La réponse de Guilherme Carvalho est intéressante car elle démontre que l'enjeu postcolonial se situe ailleurs pour lui. Il aborde la question de l'appartenance, de la reconnaissance et de la résistance au canon – donc à l'autorité du centre (qui est en France dans ce cas-ci) – à partir de la périphérie. Pour lui, comme pour beaucoup de compositeurs qui viennent d'autres milieux musicaux, l'autorité du centre s'impose à travers le désir de s'intégrer :

G.C. : Ces compositeurs [non-européens] ... sont confrontés à toutes sortes de questions d'acceptation. Ils doivent être acceptés comme individus, et ensuite comme musiciens, et ensuite que leur musique soit acceptée. ... [C'est] plutôt les étrangers qui auraient voulu s'identifier tout de suite et être identifiés comme inclus dans ... un héritage, tandis qu'un compositeur français peut se permettre de toute chose ... , il n'a pas à prouver sa descendance, il n'a pas à prouver qu'il est inséré dans cette lignée là. ... C'est peut-être plus facile d'avoir un regard critique, parce que j'ai un autre bagage et je regarde de plus loin cet héritage-là ... mais pour que le recul soit critique, il faut se munir des outils théoriques critiques pour pouvoir faire ça, et ces outils-là, on peut les acquérir n'importe où ... , ce sont plutôt des méthodes que des points de vue de départ je dirais

Le débat entre Guilherme Carvalho et Simon Bertrand est d'autant plus intéressant que ce dernier, venant du Québec, fait une interprétation de la marge comme contestant l'hégémonie du centre – une interprétation qui s'inscrit dans la perspective pluraliste canadienne et québécoise, où la différence est affirmée et n'est pas résolue. Dans sa réponse, Guilherme Carvalho, lui, ne remet pas nécessairement en question le centre. Il parle de méthodes et des acquis de la tradition qu'il doit assimiler afin de pouvoir enfin s'en éloigner de nouveau. Son analyse, comme celle de Laurent Torrès, relève de la situation en France où la marge doit se fondre dans le centre. Ainsi, la stratégie de

Guilherme Carvalho face à la tradition musicale occidentale et ses canons doit se faire à travers une oscillation constante entre périphérie et centre – une stratégie qu’il décrit comme « un dialogue critique avec la tradition » (causerie publique, Montréal, novembre 2004). Sans nécessairement vouloir renverser le rapport de pouvoir, comme c’est le cas dans le débat entre modernistes et postmodernistes en France, ni prendre une position d’opposition et d’exclusion volontaire comme celle qui fut défendue par Laurent Torrès, ni transcender la fragmentation comme le souhaiterait Derek Johnson, Guilherme Carvalho choisit un dialogue vigilant qui, tout en reconnaissant l’autorité du centre, le questionne constamment.

Pour entamer et maintenir ce dialogue, Guilherme Carvalho proposa la recreation perpétuelle des règles (héritées ou empruntées) dans le processus même de composition. Ainsi toute reproduction devient une production originale en soi :

Guilherme Carvalho : Composer, c’est toujours inventer de toutes pièces les règles qui sont derrière une œuvre À chaque œuvre, on recompose tout le monde intérieur de toutes ces œuvres, toutes les règles qui sont là [Par la composition], les règles sont recrées (causerie publique, Montréal, novembre 2004).

Compte-tenu de cet énoncé, il est peu surprenant que l’œuvre qu’il a composée pour le NEM, *Topologie faible* (cf. disque compact, page 3), soit qualifiée par Simon Bertrand « d’intertexturale » – un jeu de mots sur l’intertextualité :

Simon Bertrand : On parlait tout à l’heure de cette capacité qui est très évidente dès qu’on regarde une seule page de *Topologie Faible*, cette capacité que tu as en même temps de superposer ... des techniques compositionnelles. On peut avoir dans une seule mesure une couche, si vous voulez un plan sonore qui travaille spécifiquement sur le timbre et une autre couche où c’est un travail essentiellement rythmique et en même temps, par exemple le piano qui fait des ... enchaînements d’accord Il y a ... une façon de donner l’illusion que plusieurs processus compositionnels sont en cours en même temps. Dans le cas de Guilherme [Carvalho] [Bertrand s’adresse au public ici], j’ai l’impression que c’est plus une intertextualité ... dans le sens où c’est plus une superposition de textures qui exploitent des techniques compositionnelles différentes qui donnent cette illusion peut-être qu’on entend une musique qui fonctionne d’une façon intertextuelle .

S.B. : Quand on parle d’intertextualité [en musique], on parle forcément d’une utilisation d’archétypes de façon très isolée avec évidemment des grosses parenthèses. Voici un archétype, vous allez le reconnaître et il vous rappellera quelque chose, mais en fait, ils veulent dire autre chose dans le contexte actuel. ... Évidemment, [c’est une] tendance de certains compositeurs de l’école postmoderne, une tendance citationnelle ou bien des archétypes qui sont très proches de la citation.

S.B. : Ce n’est pas du tout le cas dans *Topologie faible*, il n’y a pas vraiment de choses qui peuvent permettre de les identifier comme des archétypes L’auditeur écoute ... [les

différentes textures] de façon complètement individuelle. L'auditeur n'a même pas le réflexe d'essayer de faire des liens harmonie / mélodie entre les deux. Simplement, il entend un travail textural qui continue et puis en même temps un autre par-dessus, il ne cherche pas des liens au niveau vertical et horizontal. C'est plus justement [au niveau] des plans sonores [que ça se passe] (causerie publique, Montréal, novembre 2004).

Si l'on se fie à l'analyse que propose Simon Bertrand de l'œuvre de Guilherme Carvalho, cette dernière évoquerait une tour de Babel musicale qui, au lieu de juxtaposer les langages d'autrui, les superpose, créant ainsi à partir d'eux une nouvelle forme compositionnelle. Sans rejeter l'analyse de Simon Bertrand, Guilherme Carvalho se référa plutôt à la notion de « mémoire interne » à l'œuvre qui renvoie l'auditeur constamment à des éléments ou des textures exposés auparavant dans l'œuvre musicale afin de lui donner des points de repères dans son écoute. Selon Guilherme Carvalho, à un âge dépourvu d'un système d'écriture prédominant et de critères de jugement esthétique partagés, il est nécessaire de donner des repères à l'intérieur même de l'œuvre, de ponctuer le discours musical, d'exposer ainsi les coins droits de sa structure, afin de pouvoir défaire et refaire le contenu musical durant le déroulement de la musique sans désorienter l'auditeur. Il opposa à cette mémoire interne, la mémoire externe qui renvoie l'auditeur à des éléments extramusicaux, politiques, sémantiques, culturels, etc. Selon lui, une telle référentialité n'est plus faisable dans un contexte d'éclatement esthétique et de transnationalisation de la musique où personne ne partage les mêmes repères :

Guilherme Carvalho : La musique se déroule dans le temps. ... On peut la considérer comme un discours. ... Il se passe des articulations dans le temps et ces articulations sont pour l'auditeur, [elles] sont aussi d'ordre logique. [J'essaie de] créer des objets musicaux qui sont en relation entre eux, ... donner plus à entendre, ... enrichir l'objet musical, ... écrire plus de relations internes, une plus grande complexité à plusieurs niveaux des structures musicales. ... Je n'essaie pas de communiquer une émotion quelconque. ... Ça c'est au-delà de ce que je peux contrôler. Je peux donner des points de repères à l'auditeur ... et j'essaie ... un peu malhonnêtement, de m'approprier certains codes que j'espère un peu partagés, ... mais je préfère de faire référence à une mémoire interne à l'œuvre. Qu'est-ce que l'œuvre a déjà présenté, plutôt que nécessairement à une mémoire externe. Pour réussir [à prédire ou contrôler l'émotion de l'auditeur], il faut contrôler tout un vocabulaire qui soit très largement partagé et je crois qu'on n'a pas ce vocabulaire-là (causerie publique, Montréal, novembre 2004).

En l'écoutant, j'ai été interpellée par l'apparente tension qui existe dans le discours de Guilherme Carvalho entre le désir d'assurer l'autonomie de son œuvre en la dotant d'une forme et d'une mémoire intérieurement cohérente et la tentation de s'approprier – « un peu malhonnêtement », dit-il – certains codes qu'il espère partagés par les

auditeurs pour capter leur émotion et leur attention. Comment, me suis-je demandée, cette tension s'articule-t-elle de manière concrète dans son œuvre *Topologie Faible* et en quoi permet-elle de dialoguer « critiqueusement » avec la tradition, comme il le souhaiterait? C'est une question que j'ai pu seulement lui poser deux ans plus tard lorsque je l'ai revu à Amsterdam à l'occasion du Forum du NEM 2006. Guilherme Carvalho a répondu à ma question en m'expliquant comment il a procédé à composer *Topologie Faible*.

D'abord il commence par une très intéressante révélation : L'œuvre est divisée en cinq parties et d'une durée de 21 minutes. Ce choix de forme et de durée n'est pas un hasard, car il permet de construire une œuvre particulièrement bien proportionnée où le point culminant (*climax*) correspond au mythique nombre d'or¹²³. Guilherme Carvalho étant mathématicien de formation, un tel choix n'est pas surprenant. En ce faisant, il inscrit aussi son œuvre dans une longue tradition de vénération du nombre d'or dans la musique savante occidentale. C'est ainsi en fait qu'il entame son dialogue avec la tradition, un dialogue dans lequel il s'engage de manière très concrète en citant Bach et en le situant précisément là où le nombre d'or se manifeste proportionnellement dans son œuvre :

La pièce est à peu près en cinq parties. ... J'ai pensé, je vais viser 20 minutes, 21 minutes. [Cette durée est particulièrement intéressante car elle permet] de trouver les proportions pour le chiffre d'or que j'aime bien. La question des proportions [j'y pense] très très souvent. ... J'ai pensé au nombre d'or pour placer quelque chose que je voulais, je me suis dit bon, à la section d'or, je vais placer une citation de Bach [la sarabande de la 6^{ème} suite de Bach pour violoncelle seul] (entretien individuel, Amsterdam, 2006).

Le choix de la sarabande s'explique par le fait qu'il est aussi violoncelliste et qu'il aime particulièrement ce mouvement puisqu'il l'a déjà interprétée – un détail important à retenir comme nous le voyons dans l'extrait suivant de notre conversation :

¹²³ Le dictionnaire *Le petit Larousse* définit le nombre d'or ainsi : « nombre égal à $(1 + \sqrt{5})/2$, soit environ 1.618, et correspondant à une proportion considérée comme particulièrement esthétique » (cf. « nombre d'or dans l'édition de 1992). La proportion du nombre d'or correspond à la formule suivante aussi : Lorsque a est à b ce que a + b est à a », le rapport a / b est alors égal au nombre d'or. Le mythe du nombre d'or provient de son rapport à la nature et à l'organisation métaphysique du monde. Il se trouve dit-on dans les étamines du tournesol ou dans les proportions du corps humain. Il a été aussitôt théorisé et repris par les artistes et les philosophes de l'esthétique, comme dans certains monuments conçus par Le Corbusier. Selon certains théoriciens de la musique du compositeur baroque Jean-Sébastien Bach, le nombre d'or était pour ce dernier un élément fondamental d'organisation formelle et musicale (voir Marchand 2003). Le compositeur Xenakis et le poète Paul Valéry sont aussi associés à l'usage du nombre d'or dans leurs œuvres.

On commence ici [me montrant la partition]. On a pratiquement note par note la sarabande. ... Elle est en fait cachée là-dedans. ... En fait, c'est pas du note par note, c'est comment je joue moi au violoncelle ce mouvement-là. ... C'est comment j'articule moi le trajet de cette sarabande. J'ai un peu écrit là-dedans les rubatos que je fais (entretien individuel, Amsterdam, 2006).

Ainsi, loin de citer passivement Bach, il intègre secrètement son interprétation de la sarabande, y introduisant les modifications nécessaires pour qu'elle reflète sa propre vision du mouvement :

C'est doublement ou triplement secret puisque je ne dis pas que c'est Bach. L'auditoire ne se rend peut-être pas compte. ... On se dit, comme partout dans la pièce, il y a quelque chose que je reconnais, qui me semble familier, mais je ne sais pas quoi. ... Il y a une espèce d'harmonie tonale qui est là derrière (entretien individuel, Amsterdam, 2006).

Le caractère « secret » de cette interprétation de Bach m'a particulièrement intriguée, car il semblait être important pour Guilherme Carvalho :

À la première répétition de la pièce, j'ai eu beaucoup, beaucoup de doute sur cela [la citation]. Je me suis dit c'est trop évident, c'est kitsch. La première fois que je l'ai entendue, je me suis dit vraiment que j'ai forcé la main, que c'était caricatural, que ça sautait aux yeux tout à coup, mais en fait au cours de la répétition, la chose s'est mise en place et en fait ça marche pour moi, ça marche assez bien (entretien individuel, Amsterdam, 2006).

Il a poursuivi en m'expliquant pourquoi, finalement, l'intervention de Bach ne l'inquiétait plus :

C'est bienvenue, c'est bienvenue cette simplicité harmonique à ce moment-là, parce que juste avant on a la plus grande complexité rythmique de toute la pièce. On a tout un morceau qui est très textural, qui commence très tôt en fait. ... C'est très dense et avec une harmonie extrêmement complexe, ... et comme ça dure à la longue, l'harmonie [devient] un gros bloc. On [ne] pourrait pas ajouter des notes. Donc c'est dense, presque trop dense. C'est [dense] rythmiquement aussi parce qu'à ce moment-là, on a une polyrythmie. Il y a trois, quatre, ou cinq rythmes à la fois. ... C'est un point culminant de la pièce. ... On a, pour moi, suffisamment d'élan pour pouvoir plonger dans ce gros ralentissement qui est la sarabande de Bach [qui correspond à la 4^{ième} partie de l'œuvre], et la cinquième partie c'est une coda (entretien individuel, Amsterdam, 2006).

Il m'a semblé clair que Guilherme Carvalho voulait s'engager dans un dialogue avec la tradition, mais un dialogue dans lequel il est assuré de laisser son empreinte et de ne pas céder son autorité de compositeur. Il était important que cet engagement ne soit pas trop évident afin qu'il ne soit pas erronément interprété par les auditeurs, d'une part, comme une simple soumission devant la figure mythique de Bach ou, de l'autre, comme une pastiche postmoderniste. En interprétant Bach et en l'intégrant dans le discours général

qu'il a tenté d'articuler à travers l'œuvre, il maintient une autorité sur et une certaine distance critique de l'une des plus grandes figures de la musique occidentale.

Son œuvre est en fait composée d'une accumulation de points de repères à la fois internes (car chaque partie de son œuvre revient sur des éléments exposés auparavant) et externes (comme la référence à Bach et à sa propre interprétation de la sarabande pour violoncelle). C'est sans doute l'accumulation verticale de ces points de repères qui donne vraisemblablement à l'œuvre l'impression d'une structure sonore paradigmatique, composée de ce que Simon Bertrand a interprété comme des langages superposés.

Cette stratégie qui organise la pluralité verticalement s'oppose à la mosaïque horizontale de styles, représentée par le collage postmoderniste qui est souvent accusé de superficialité, de manque de cohérence et d'ancrage. Ainsi la perspective de Guilherme Carvalho s'inscrit dans une double critique, d'une part, à l'égard de la tradition, et, de l'autre, par rapport au postmodernisme, qu'il voit comme un « mouvement hypocrite » et un « déni des innovations du XXe siècle ». Sa perspective est aussi doublement dialogique, car elle fait écho, d'une part, à des notions ancrées dans la tradition, comme la mémoire interne de l'œuvre ou le nombre d'or et, de l'autre, au rôle de l'auditeur ainsi que de l'interprète (lui-même) dans le déroulement de l'œuvre – des préoccupations qui tendent à être associées au postmodernisme.

Cette façon d'aborder l'héritage musical occidental, de l'inclure tout en gardant une posture critique, Guilherme Carvalho l'applique également aux traditions musicales non-occidentales. Contrairement à Laurent Torrès, Guilherme Carvalho ne se prive pas des musiques du monde, mais plutôt choisit de les regarder « critiqueusement » comme il le fait pour la musique occidentale :

Guilherme Carvalho (G.C.) : Je me permets d'aller regarder toutes sortes de musiques. ... Je regarde critiqueusement et j'écoute critiqueusement toute la musique qui m'entoure de quelque tradition qu'elle soit – de la musique populaire, de la musique dite classique savante, de la musique d'autres cultures J'essaie de ne pas regarder, quand je les analyse, différemment ces musiques-là. J'essaie d'utiliser à peu près le même genre d'outils théoriques et analytiques pour aborder la musique de Ligeti, de jazz, la musique de films, la musique des pygmées

G.C. : Je ne vais pas vers ces musiques-là pour me servir de ces musiques. C'est au contraire, ... pour les regarder morphologiquement. Qu'est-ce qu'il y a à l'intérieur indépendamment du contexte où elle a été produite. Je m'intéresse surtout au niveau immanent. ... [Je ne vais pas] me préoccuper avec le processus poétique du compositeur, mais avec le mien. Essayer d'y repérer ce qui pour moi, fait l'intérêt de cette musique-là. ... Ce qui fait de cette musique quelque chose de pertinent ... musicalement aujourd'hui. ... Et c'est quelque chose qui devrait être indépendant du contexte et indépendant ... de la canonisation qu'on a faite de ces œuvres-là. ... Qu'est-ce que ces choses-là peuvent me dire comme compositions aujourd'hui (causerie publique, Montréal, novembre 2004).

La position de Guilherme Carvalho sur les musiques du monde et sa relation avec la tradition suscite beaucoup de questions en ce qui concerne les notions d'autorité et de pluralité. D'une part, son autorité de compositeur est affirmée car il se permet de regarder ces musiques avec son œil de compositeur, les critiquer et ensuite s'en inspirer pour ses créations. En revanche, conscient des enjeux de l'impérialisme culturel qu'il a évoqués plus haut dans son débat avec Julien Bilodeau et Laurent Torrès, il tente de se munir d'une perspective critique pour aborder cette pluralité musicale dans sa dimension à la fois esthétique et politique.

Sur le plan esthétique, la pluralité est apprivoisée dans son discours et stratégies compositionnelles en dotant ses œuvres texturées d'une feuille de route – les points de repères – qui permet à l'auditeur de suivre l'œuvre qu'il écoute sans se perdre et en s'assurant que l'œuvre reste cohérente malgré sa densité texturale. En fait, il y a chez Guilherme Carvalho, comme chez Derek Johnson, un souci pour la forme et la cohérence discursive sur le plan musical qui est assez remarquable, comme le démontre sa réponse à une question que je lui ai posée sur le sujet, durant la période de questions suivant sa causerie :

Yara El-Ghadban (Y.E.) : Quand est-ce que tu considères qu'une œuvre est terminée?

Guilherme Carvalho (G.C.) : L'œuvre est terminée si la forme est bien refermée ... , si j'ai réussi à mener à bout tous les arguments que j'avais commencés à développer au début de mon discours musical. ... La forme en surface et à l'intérieur ... de la pièce est bien s'il y a une consistance et une cohérence interne de l'œuvre (causerie publique, Montréal, novembre 2004).

Sur le plan politique, la pluralité incarnée par les musiques du monde est soumise aux mêmes critères de jugement de valeur sur lesquels il se fie pour évaluer esthétiquement et « critiquement » la tradition musicale occidentale.

Il est évident que Guilherme Carvalho entretient, peut-être étonnamment, une relation beaucoup moins tendue avec la tradition musicale occidentale que Laurent Torrès. Se considérant d'emblée occidental mais pas colonisateur, il n'hésite pas à se servir des outils qu'il a acquis de cette tradition pour construire ses œuvres qu'il considère autonomes dans le sens où elles ne réfèrent qu'à leur mémoire interne ou, à la limite, à une mémoire musicale plus large. Cette autonomie de l'œuvre lui permet d'échapper, à tort ou à raison, aux questions reliées au partage d'un langage musical commun, mais aussi aux questions reliées à l'identité et à l'histoire. C'est ce même raisonnement qu'il semble appliquer dans son approche aux traditions musicales non-occidentales.

Malgré la résistance de Guilherme Carvalho à l'analyse de Simon Bertrand sur la différence entre les compositeurs du Nord et les compositeurs du Sud, il ne serait pas inopportun ici de voir dans quelle mesure l'identité brésilienne de Guilherme Carvalho lui confère une certaine liberté qui lui permet d'affirmer son autorité de compositeur et d'utiliser des critères universalistes pour les différentes musiques – autrement dit, de se déplacer parmi ces différentes traditions musicales à travers le même double mouvement de dialogue et de critique. Il va sans dire que sa stratégie aurait potentiellement provoqué des accusations d'hégémonie et d'ethnocentrisme s'il avait été français, états-unien ou allemand.

Étant, en tant que compositeur brésilien vivant en France, l'enfant de dynamiques politiques postcoloniaux et le témoin du virage postmoderniste en musique – deux processus qui ont provoqué une remise en question de certains dogmes de l'Occident, dont l'universalisme et l'ethnocentrisme – fait-il partie d'une nouvelle génération de compositeurs qui peuvent se permettre de reconstruire les musiques qui les entourent à leur image et d'exercer leur autorité artistique sans trop de culpabilité? Ou est-ce une simple illusion, comme l'affirme son collègue Laurent Torrès, qui n'hésite pas à dire qu'une telle position n'est qu'une extension de l'hégémonie occidentale? Je laisse la question en suspense.

Je suis portée entre-temps vers la conclusion suivante : Ayant pu franchir la barre de l'acceptation qui, de son propre aveu, est plus haute pour les compositeurs du Sud, il me

semble que, dans le discours de Guilherme Carvalho¹²⁴, la question identitaire et les rapports de force postcoloniaux qu'elle engendre est aussitôt mise de côté, tant en ce qui concerne sa musique que les musiques des Autres. Il peut se permettre de mettre ces enjeux de côté car il a maîtrisé jusqu'à la « virtuosité »¹²⁵ les outils de la tradition musicale occidentale. C'est une stratégie tout à fait compréhensible : Pourquoi, il est certainement légitime de se le demander, voudrait-il s'enchaîner volontiers dans la problématique identitaire et postcoloniale dans laquelle d'autres tenteront de toute façon de l'emprisonner. S'il reconnaît le fait de ne peut pouvoir échapper à l'identité du « compositeur du sud » qui lui est accolée sur le front dans les discours de ses pairs compositeurs, il est tout à fait compréhensible qu'il ne veuille pas la mettre de l'avant dans son propre discours.

La position de Guilherme Carvalho se rapproche dans ce sens de celle de Julien Bilodeau qui avait exprimé à plusieurs reprises, durant nos entretiens, des réticences envers toute mise en relation de sa pensée musicale ou son style à une identité concrète, dans ce cas, l'identité québécoise. Cette position est particulièrement intéressante compte-tenu du rôle important que joue la problématique identitaire dans l'histoire de la musique contemporaine au Québec (cf. chapitre IV). Quant à la manière d'évaluer une œuvre musicale, il a aussi fait une critique sévère des jugements de valeur qui sont fondés sur une conception linéaire et évolutionniste de l'histoire de la musique où la généalogie stylistique de l'œuvre et les affiliations esthétiques et idéologiques du compositeur sont les cadres de référence principaux. Dans cette perspective, sans parler d'autonomie de l'œuvre et de référence à sa structure immanente, sa position fait écho également à celle de Guilherme Carvalho.

¹²⁴ J'ai revu Guilherme Carvalho à Paris en 2007. Il venait de déposer son doctorat en esthétique, sciences et technologies des arts. Il est aujourd'hui professeur à l'Université Paris VIII. Il continue à composer et a gardé le contact avec ses collègues du Forum du NEM 2004. Récemment, il a composé une œuvre à l'invitation de Derek Johnson pour l'un des ensembles dans lesquels ce dernier joue comme guitariste.

¹²⁵ L'un des membres du jury du Forum du NEM a qualifié ainsi le talent de Guilherme Carvalho.

5 Julien Bilodeau : au-delà de l'ambivalence

La notion de généalogie stylistique est, chez Julien Bilodeau¹²⁶, mise à l'écart au profit de la valeur intrinsèque à l'œuvre. En ce qui concerne la composition et la récupération postmoderniste de matériau musical, il conçoit ce matériau comme étant « neutre » dans la mesure où un même « matériau musical » – une mélodie, un thème, un enchaînement contrapuntique, par exemple – pourrait servir pour créer des œuvres complètement différentes l'une de l'autre, tant au niveau formel qu'au niveau du contenu musical. Dans le discours de Julien Bilodeau, les critères de jugement de valeur sont inscrits dans une éthique de la composition et de l'écoute musicale – ce qu'il a appelé « l'éthique de l'expérience esthétique »¹²⁷ – un concept à travers lequel il tente de résoudre le conflit entre l'autonomie de l'art et son accessibilité qui est au centre des débats sur la musique contemporaine. Il y a, par conséquent, deux éléments en apparence contradictoires dans le discours de Julien Bilodeau. D'une part, sa préoccupation pour la communicabilité de l'art et sa critique d'une esthétique historiciste s'accordent avec la critique postmoderniste de la musique :

En musique, le créateur n'est pas seulement le compositeur. Ce doit aussi être l'auditeur. Celui qui participe à l'expérience esthétique est dans un acte de création. L'auditeur est donc lui aussi responsable. La démocratisation de l'art ... rend plus que jamais impossible la

¹²⁶ Le compositeur Julien Bilodeau commence très jeune son apprentissage musical (piano et guitare) pour ensuite se diriger vers la composition instrumentale et audionumérique, l'analyse musicale et la philosophie. Il a terminé ses études supérieures au Conservatoire de Musique de Montréal en mai 2003, cumulant deux prix avec grandes distinctions à l'unanimité dans les classes de composition et d'analyse musicale de Serge Provost. Il a participé à différents stages de musiques nouvelles tels que celui du Domaine Forget (Canada), Voix nouvelles de la Fondation Royaumont (France), le stage informatique de l'IRCAM, le cursus en informatique musicale et composition du Centre de Création Musicale Iannis Xenakis (CCMIX) et le Stockhausen-Courses Kürten (Allemagne). Dans le cadre de ce dernier stage, Julien Bilodeau a eu l'occasion de travailler auprès des compositeurs Pascal Dusapin, Luca Francesconi, Brian Ferneyhough, Johannes Schöllorn, Fausto Romitelli, Martin Matalon et Karlheinz Stockhausen, celui-ci ayant donné accès à ses archives pour compléter l'analyse intégrale de l'œuvre *Inori*. La musique de Julien Bilodeau a été interprétée par plusieurs ensembles: L'erreur de type 27 (Québec), l'ensemble Scalène (Montréal), l'Hexacorde (Montréal), le Nouvel Ensemble Moderne (Montréal), l'orchestre du Conservatoire de Musique de Montréal (direction: Louis Laviguer), l'ensemble S.i.c (France), la Pluma de Hu (France) et l'orchestre de la Francophonie Canadienne (direction: Jean-Philippe Tremblay). L'ensemble parisien L'Itinéraire lui a fait la commande d'une œuvre pour ensemble et dispositif électronique qui sera créée à l'abbaye de Royaumont en septembre 2005. Julien Bilodeau a en outre été boursier du Conseil des arts du Canada, de la Fondation Vin-art, de la fondation Wilfrid-Pelletier et du Fond québécois pour la recherche sur la société et la culture (FQRSC). Il a participé au colloque "Les espaces de la voix" organisé par le CRILQ, et il a donné des conférences à l'Université Laval et au CCMIX. C'est en ces lieux qu'il effectuera une résidence en tant que compositeur et conférencier à l'hiver 2005 (note biographique tirée du livret du Forum du NEM 2004).

¹²⁷ Tiré d'un document non-publié rédigé par Julien Bilodeau (2004). Pour sa causerie, Julien Bilodeau prépara ce document qu'il a lu devant l'auditoire et dans lequel il a tenté de présenter sa vision de la musique et de se situer par rapport aux grands débats qui ébranlent la musique contemporaine. Il m'a offert une copie de ce document dans lequel il explique sa conception d'une « éthique de l'expérience esthétique ».

mesure objective de l'art. Cette impossibilité ... confère à l'éthique un rôle essentiel lors de l'expérience esthétique Une sorte de contrat, de charte, de respect mutuel entre le créateur et le récepteur (Bilodeau, document non-publié lu durant la causerie publique, 2004).

De l'autre, son traitement du matériau et sa définition de l'œuvre trahit une sensibilité transcendante qui rappelle le discours moderniste avant-gardiste (cf. chapitre VIII) :

Toute Création partage cette genèse fondamentale qui rend superficielle l'évocation de sa possible et théorique appartenance à une identité sociale organisée (école, nation, etc.). Concevoir qu'une Création « appartient » à quelqu'un ou quelque chose, c'est peut-être aussi sous-entendre que le sens de l'existence est à notre portée. C'est peut-être aussi détourner le principal intérêt de l'Art, celui de vivre l'expérience esthétique¹²⁸.

Cette position qui refuse la fixation dans un certain discours catégorique est aussi reflétée dans ses réflexions sur son identité québécoise : Il refuse le postulat que l'identité québécoise soit fondamentalement hybride. « Il y a le rapport à la terre et le rapport à la langue », m'expliqua-t-il et il est conscient de sa québecitude avec autant de force grâce à ses parents qui lui ont transmis un sentiment d'appartenance puissant envers le Québec. En revanche, Julien Bilodeau rejette toute tentative de coller une étiquette ethnique ou nationale à sa musique. Il refuse toute tentative de « cerner » les traits de sa québecité où que sa musique « soit récupérée par une idéologie quelconque », et ce en dépit du fait qu'il soit souverainiste (entretien individuel, Montréal, novembre 2004).

Cette résistance à une conceptualisation topologique ou concrétisation de l'identité est particulièrement apparente dans un entretien durant lequel j'ai tenté d'aborder la question identitaire en musique :

Julien Bilodeau (J.B.) : [Il est intéressant] de voir d'où ça vient, c'est quoi les racines et tout ça, mais ...

Yara El-Ghadban (Y.E.) : Ce n'est pas pertinent [selon toi]?

J.B. : Non [pas que ce n'est pas pertinent], mais ça n'explique pas que le phénomène de la beauté puisse survenir à nous. ... Ce que je veux dire, c'est que peu importe d'où ça vient, c'est pas ça qui garantit [l'expérience esthétique] Il y a vraiment quelque chose là-dedans qui dépasse le matériau

Y.E. : Est-ce que vous seriez d'accord ... pour dire que l'artiste est placé dans une position privilégiée pour dire un peu [l'état] d'âme de sa société?

¹²⁸ Extrait de sa réponse à la question thématique du Forum 2004, publiée dans le livret du Forum.

J.B. : Je pense que oui, mais [plutôt] pour les écrivains, même pas pour les poètes Je ne crois pas que la poésie ait cet objet [Ce n'est pas l'objet de] cette poésie qui nous sort de nous-mêmes

Y.E. : Dans la musique ... au Québec, ... [y aurait-il] quelque chose de cette ambiguïté dont tu parles dans la génération post-référendum? [référence au référendum de 1995, un sujet abordé dans un entretien précédent].

J.B. : C'est possible ... , ça c'est probable. Par exemple, si tu vois *Myriades* versus *À coups* [deux œuvres qu'il a composées, la dernière étant celle qui fut écrite pour le Forum du NEM 2004], si on les mettait en comparaison, ... on pourrait arriver à une certaine ambiguïté ... dans le sens où ce n'est pas ... évident [dans ces œuvres] qu'il y ait un style puis une identité, ... même si [je suis porté à croire] qu'à un certain niveau ça l'est. ... Mais ce n'est pas évident

Y.E. : À quel niveau?

J.B. : Le fait pour moi, que je puisse passer ... d'un style à l'autre, sans que ça ne me pose problème, ... est-ce que c'est parce que je suis dans un contexte [qu'il le permet]? ... Si j'étais à Paris comme Laurent [Torrès], j'aurais peut-être pas cette ouverture Peut-être aussi, Laurent [Torrès] parle beaucoup plus facilement des Parisiens et des Français, parce que l'identité est très claire pour lui, alors que moi, j'en parle moins parce que ça ne l'est pas Peut-être. ... Le premier niveau [d'identification], c'est notre [identification] à la langue, ... et c'est à partir de cela que rayonne, que se définit [notre identité québécoise], mais c'est vraiment la seule certitude que j'ai ... (entretien individuel, Montréal, novembre 2004).

Son hésitation à propos de la question identitaire m'a portée à lui demander s'il pensait que ce sujet intéressait moins les musiciens de manière générale. Je lui ai proposé comme exemple du non-engagement des musiciens dans ce débat l'absence de signataires musiciens dans le manifeste du *Refus Global* :

Y.E. : Dans le *Refus Global*, il n'y a aucun signataire musicien. ... Pourquoi?

J.B. : L'école viennoise [deuxième École de Vienne] ... au Québec, a été découverte après. ... Il y a eu un concert important réalisé par [Pierre] Mercure¹²⁹ ... en 1961

Y.E. : Pourquoi à ce moment-là, il n'y avait rien [en 1948]? Pourquoi il y avait tellement de choses qui se passaient dans les arts et pas dans la musique?

J.B. : J'imagine que ç'a quelque chose à voir avec les institutions religieuses. Parce qu'il y a eu des ... marginaux dans les institutions religieuses qui ont peut-être fait éclater ça [des prêtres réformateurs qui étaient les professeurs des signataires] En musique, je ne crois pas que ce soit arrivé en fait Il y a une question chronologique [Serge] Garant dans les années 1960 revient [d'Europe].

Y.E. : ... Parmi les compositeurs québécois ... en qui tu te reconnais le plus?

¹²⁹ Compositeur montréalais qui a fait partie de la première génération de compositeurs québécois qui sont revenus de l'Europe pour installer une infrastructure musicale moderniste au Québec. Il a organisé la semaine internationale de musique actuelle en 1961, un festival dans le cadre duquel il a invité à Montréal les grandes figures de la musique contemporaine, dont John Cage et Iannis Xenakis, pour exposer les compositeurs québécois à leurs innovations musicales. Le festival a ouvert la voie à la fondation de la Société de Musique Contemporaine de Québec (SMCQ).

J.B. : [Claude] Vivier, ... j'ai beaucoup étudié Vivier ... [que] j'adore

Ayant fait ma formation musicale en piano classique sans trop m'initier à la musique contemporaine bien qu'elle était enseignée à la faculté de musique où j'étudiais, j'étais curieuse de savoir comment Julien Bilodeau avait découvert la musique contemporaine :

Y.E. : Tu viens d'une famille de musiciens?

J.B. : Non, ce sont de grands, grands mélomanes, une famille de mélomanes.

Y.E. : Comment est-ce que tu t'es initié à la musique contemporaine?

J.B. : En commençant mes études de composition. ... Il y avait une bibliothèque de musique ... et j'allais là écouter n'importe quoi : Chostakovitch, les quatuors; Bartók, les quatuors; ... et Messiaen était ... la porte d'entrée Avant de rentrer au conservatoire, j'avais beaucoup de désirs compositionnels Ça comme était une grande parenthèse où je me suis dit : là, il y a un monde tout à fait unique qui s'ouvre à toi Il y a beaucoup de connaissances, beaucoup de choses à approfondir, à juste découvrir en fait, et je me suis vraiment dit : je vais jouer le jeu pendant cinq ans

Y.E. : Dans quel sens [jouer le jeu]?

J.B. : Dans le sens que, même si ma sensibilité n'est pas interpellée au premier niveau, ... je vais l'essayer. Je savais déjà que c'était quelque chose qui s'imposait à moi [le canon], mais je me suis toujours dit, il faut pas le prendre comme ça. Puis ma dernière pièce que j'ai écrit ... pour orchestre [*Myriades*], là [je me suis dit]: Ok, c'est beau, je vais sortir. [Je me suis dit], laisse tout ça de côté et j'ai pris mon papier et mon crayon, mes connaissances, puis mon oreille et j'ai écrit ma pièce en trois semaines C'était très révélateur pour moi de faire ça

J.B. : C'est pour ça encore une fois que je divise toujours les choses, parce qu'il y a des moments dans mon écriture où il y a vraiment la recherche, pour me donner des outils, des techniques, etc. et de prendre le temps de les intégrer. Il y a des pièces qui sont plus dans cette dynamique-là et il y a des pièces où tout est laissé, tout est laissé de côté. C'est vraiment l'écriture, c'est vraiment pour me donner un miroir pulsionnel *Myriades* est très organisée Les exigences formelles sont très élevées dans *Myriades*. C'est comme pour Derek [Johnson], c'est la même affaire, parce qu'il y a des techniques là-dedans. Tu vois [qu'il] a été loin dans son étude de Webern et de Schoenberg, ... sauf qu'il n'a pas oublié qu'il y a une écoute sensible.

Y.E. : Tu vois dans la forme une libération au lieu de quelque chose d'opprimant?

J.B. : Absolument.

La notion de « forme » nous a ramenés aux débats sur le postmodernisme et sur l'affiliation musicale qui avaient été évoqués à plusieurs reprises durant le Forum du NEM 2004 :

J.B. : Je ne suis pas très à l'aise avec la question du postmodernisme Je suis désolé.

Y.E. : [Rire] Tu n'as pas à te désoler! Ce sont des questions qui se posent. ... Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise réponse ... et même si tu me dis que ce n'est pas pertinent la question

de l'identité, c'est ton droit de le dire et c'est quelque chose que je dois prendre en considération.

J.B. : Il y a deux ans, cette question t'aurait été servie [sur un plat]. [Parmi] les jeunes compositeurs qui s'intéressent beaucoup à ça, [il y a] Alain Beaubrun qui est technicien pour le NEM ... C'est un compositeur aussi. ... Dans sa pièce il y a deux ans, il avait pris un thème de [heavy métal]. Pour lui, c'est vraiment un symbole de son américanité par opposition à l'influence européenne où il voit vraiment un espèce d'impérialisme européen. En utilisant du matériau qui a une connotation américaine, pour lui, il y a comme une espèce d'enracinement ...

Y.E. : Je vois dans le discours de Laurent [Torrès] ... il y a vraiment un désir de se libérer du dogme. ... Je ne sens pas cette anxiété chez toi par exemple.

J.B. : Absolument pas, c'est pour ça que la question de l'identité nationale québécoise dans la musique pour moi, c'est un petit peu ... mettre de l'anxiété [quand ce n'est pas nécessaire] ...

Y.E. : C'est te limiter?

J.B. : Je ne suis pas capable de me convaincre objectivement que mon identité est placée à tel endroit et que c'est à partir de cela [que ma musique émerge] ... C'est vraiment quelque chose qui est mis en acte, ... qui est vivant, qui se déroule. À chaque fois qu'on fixe par la parole [ce que c'est] l'identité, dans le fond, on parle de ce qui est passé, on parle pas de ce qui s'en vient ... Ça ne veut pas dire que je ne me pose pas des questions sur qui je suis, au contraire, mais ce ne sont pas des questions pour avoir des réponses. Mais je peux comprendre qu'on puisse regarder des compositeurs après coup, puis qu'on puisse essayer de voir là-dedans quelque chose qui se rapproche du Québec ... Ça élargit sûrement à d'autres choses, à d'autres perspectives (entretien individuel, Montréal, novembre 2004).

Il est tentant de situer Julien Bilodeau dans un entre-deux mondes comme il est souvent le cas avec les compositeurs québécois, d'interpréter son refus de parler de l'identité dans ses œuvres ainsi que sa recherche d'une éthique de l'expérience esthétique » (j'y reviens plus loin) comme un exemple parmi tant d'autres de l'ambiguïté identitaire québécoise qui se profile à travers une ambiguïté identitaire musicale. J'ai déjà abordé la problématique de l'ambivalence identitaire au Québec dans le chapitre IV en démontrant la mesure dans laquelle cette ambivalence a fait un virage américaniste dans les discours de certains acteurs importants de la scène musicale contemporaine.

En effet, une analyse américaniste de la musique contemporaine au Québec paraît d'autant plus valide lorsque l'on considère la proximité et la similarité des enjeux et des réseaux de la scène musicale québécoise et de la scène musicale états-unienne, dont j'ai tenté de souligner les traits à travers l'expérience et le témoignage de Derek Johnson : une scène musicale moins encombrée par le poids de la tradition; beaucoup plus réceptive au, et marquée par, le virage postmoderniste; une scène caractérisée par le

pluralisme et le syncrétisme stylistique, donc plus penchée vers la fragmentation que la saturation des cadres de référence identitaires et musicaux (comme dans le cas de la France). Bien qu'au Québec le gouvernement soit beaucoup plus impliqué qu'aux États-Unis dans la subvention et la promotion des arts, il n'en reste pas moins que le milieu musical québécois demeure relativement décentralisé par rapport à la France et tend à résister à la fabrication d'« écoles » ou à la perpétuation de généalogies stylistiques.

En fait, au Québec, on a plutôt tendance à situer les compositeurs par génération, ce qui est un terme beaucoup plus circonscrit au plan de l'histoire musicale, tout en étant assez vague pour inclure différents courants et différents styles, ce qui n'est pas le cas avec les notions politisées « d'école » ou de « mouvement » ou de « courant » ou « d'époque », comme par exemple « les années post-weberniennes » ou « l'école de Darmstadt » ou « le courant spectral » etc. Le terme « génération », implique une date d'échéance. Ainsi, tout courant qui aurait dominé parmi une certaine génération, comme par exemple le courant moderniste de Serge Garant et de Pierre Mercure, est encadré dans une période assez courte et son influence fortement relativisée par l'entrée sur scène d'une nouvelle génération. Ce désir de se détacher rapidement d'un certain canon est évident dans les réflexions de Julien Bilodeau sur son séjour au conservatoire : il fallait « jouer le jeu » temporairement pour pouvoir s'en libérer le plus rapidement possible ensuite.

Une interprétation américaniste du discours de Julien Bilodeau se pencherait également sur les correspondances entre les stratégies de composition de Derek Johnson et de Julien Bilodeau. Le lien le plus étroit se trouve sans doute dans l'inclusion de la batterie dans leurs œuvres, *Frozen Light* et *À coups* (cf. disque compact, page 4) – un instrument dont la transplantation de la musique populaire dans la musique contemporaine est un marqueur du virage postmoderniste dans le paysage musical nord-américain.

Or, Julien Bilodeau s'est montré tout aussi réticent envers l'américanité comme marqueur identitaire et ses stratégies de composition trahissent une sensibilité européenne pour la forme et pour la « neutralité » du matériau sonore. En effet, ses deux dernières compositions, *Myriades* (2002) (cf. disque compact, page 5) pour grand

orchestre, et *À coups* (2004) pour ensemble de chambre furent construites sur la base de cette conviction. Une même mélodie d'inspiration sérialiste, composée de 24 sons à travers lesquels les 12 tons sont exposés, lui sert de matière première pour les deux œuvres avec des résultats complètement différents. Si *Myriades* jouit d'un formalisme strict et d'une cohérence quasi tautologique appliquée à tous les paramètres musicaux, *À coups* est une œuvre éclatée qui projette sa forme hors d'elle-même. Dans le cadre d'une séance d'analyse des deux œuvres, Julien Bilodeau représenta *À coups* comme une spirale partant d'un certain point sur l'axe horizontal de la mélodie de base et s'étendant en s'élargissant tout au long de l'axe, tandis que *Myriades* était représentée de manière structurale, comme un tableau de superpositions de motifs tirés de la série de base.

En revanche, au cœur de ce souci pour la forme et la cohérence, surgit dans *À coups*, par exemple, la partie de la batterie qui s'impose à travers un traitement rythmique dans le style rock, tout comme à partir de la forme tautologique de *Myriades* émerge une œuvre extrêmement lyrique qui évoque les œuvres néo-tonales des compositeurs néo-romantiques. Parmi les quatre compositeurs que j'ai présentés ici, c'est dans l'œuvre de Julien Bilodeau que les « accents » postmodernistes semblent être les plus marqués et, peut-être, les plus déroutants, si l'on considère le formalisme rigoureux sur lequel sont construites les deux œuvres de Julien Bilodeau.

Ainsi, si les connotations nord-américaines sont présentes dans les œuvres de Julien Bilodeau, elles ne sont pas « intégrées » au discours musical ou assimilées dans la forme comme elles le sont dans l'œuvre de Derek Johnson. Dans *À coups*, la batterie qui, à première vue, semble constituer un point de convergence entre les deux compositeurs, révèle plutôt une zone d'étanchéité assez remarquable. Comme l'a expliqué Julien Bilodeau, dans l'œuvre de Derek Johnson, la batterie n'est pas utilisée comme une batterie, mais plutôt comme un ensemble de percussion au sein d'un orchestre symphonique traditionnel (entretien individuel, Montréal, novembre 2004). Elle est dénudée de son identité pour se fondre dans la masse sonore de l'ensemble, tandis que dans son œuvre, la batterie est traitée comme un instrument soliste dans un groupe rock. Elle se détache de l'orchestre et impose sa propre esthétique. Elle se

présente comme élément étranger. Dans *Myriades*, le structuralisme formel strict de l'œuvre éclate en une *quasi una fantasia* lyrique. Ce lyrisme avait visiblement étonné les auditeurs durant la séance d'analyse des œuvres de Julien Bilodeau, car la présentation analytique de l'œuvre laissait entendre une œuvre dans la lignée sérielle post-webernienne. Comme l'a noté Laurent Torrès, l'œuvre fut présentée et construite formellement à la manière européenne, tandis que le résultat était très américain. Ici, l'américanité s'impose comme élément étranger, inattendu, trahissant la structure de l'œuvre même. Loin d'être un point d'ancrage ou d'enracinement, les connotations nord-américaines dans les œuvres de Julien Bilodeau surprennent, déstabilisent et révèlent une ambivalence envers l'américanité comme référent identitaire.

Dans cette perspective, la musique de Julien Bilodeau paraît aussi résistante que lui à la référence identitaire nord-américaine, ce qui met Julien Bilodeau à l'écart d'un nombre grandissant de compositeurs québécois qui posent la question identitaire dans la musique au Québec de façon de plus en plus directe, ainsi qu'à l'écart des études musicologiques et sociologiques des artistes québécois dans lesquels l'horizon identitaire de l'Amérique française est clairement privilégié (cf. chapitre IV). Or, comme l'a précisé Julien Bilodeau, son refus d'adopter un certain discours identitaire ne signifie point un refus de s'interroger sur son identité. C'est plutôt un rejet d'une certaine forme d'identification – celle qui relie la musique à une identité nationale, à l'instar des écoles nationales de l'époque romantique.

Si Julien Bilodeau résiste aussi à l'américanité, c'est parce qu'elle n'échappe pas non plus à cette construction identitaire nationaliste. Comme j'ai tenté de le démontrer dans le chapitre IV, derrière l'étalement identitaire par-delà les frontières du Québec, et derrière l'appropriation de la pluralité intrinsèque au continent américain, se profile un discours nationaliste tourné contre l'Europe qui a dominé depuis la Révolution Tranquille. C'est dans cette perspective revendicatrice – je me permets de le répéter – que les œuvres des compositeurs québécois sont classées souvent en « ludiques » versus « rigides », « inclusives » versus « exclusives » – tous des marqueurs identitaires qui les distinguent de l'Europe et plus spécifiquement de la France. Ainsi, dans la perspective américaniste, l'oscillation volontaire entre idiomes musicaux modernistes et

postmodernistes ne représente pas nécessairement un dépassement de cette dichotomie, bien au contraire. C'est une stratégie qui exploite les aspects les plus reconnaissables des deux.

Or, loin d'être une source d'ambiguïté affirmative ou de revendication pour Julien Bilodeau, cette friction entre modernisme / postmodernisme est entièrement assumée par lui et intégrée au sein même de ses œuvres au lieu de situer celles-ci d'un bord ou de l'autre. Il tente d'aller au-delà du débat sur ces deux écoles de pensée esthétique en s'en servant de tremplin pour repenser la musique contemporaine, son rapport à la société et sa relation avec l'auditeur. Interpellé par la nécessité de reformer une conception esthétique de la musique qui, selon lui, a été réduite à un culte de l'individu et qui serait, par conséquent, dans son incarnation contemporaine trop renfermée sur elle-même, Julien Bilodeau propose quatre principes d'une éthique de l'expérience esthétique pour réintroduire l'art musical dans le domaine social :

- 1) L'art est une manifestation sensible qui peut prendre toutes les formes. ... Les qualités (au sens qualitatif) formelles d'une œuvre participent à l'expression de l'art.
- 2) La finalité de l'art réside dans la représentation formelle d'une sensation. ... La formalisation est précisément ce processus par lequel une sensation se situe dans un lieu et dans un temps. ... C'est lorsque [la sensation et la forme] ne font plus qu'un que l'art se « charge », c'est-à-dire qu'il est en mesure d'exprimer quelque chose qu'absolument rien d'autre ne peut exprimer. ... Ma musique exprime quelque chose si elle est le fruit d'une ou de plusieurs sensations que j'ai réussi à harmoniser avec une forme. ... L'art, en ce sens, est un lieu de temps qui exprime une relation impossible et pourtant nécessaire.
- 3) L'art est nécessaire lorsqu'il est utile. ... [Il faut qu'il permette] une communication d'un ordre unique et singulier entre les êtres humains. ... Il est inutile que l'art ne se réfère qu'à lui-même.
- 4) L'être humain qui prend en charge les trois premières idées participe à une expérience esthétique. ... C'est ce que j'appelle l'éthique de l'expérience esthétique. ... L'art est un phénomène social qui, *a priori*, est accessible à tous. Mais cette accessibilité est conditionnelle à la prise en charge des éléments contenus dans les trois premières idées (Bilodeau, document non-publié, lu durant la causerie publique, novembre 2004).

Ce qui se dégage du manifeste de Julien Bilodeau est une posture à travers laquelle la dichotomie entre le moderne et le postmoderne est remise en question. Durant mes entretiens avec Julien Bilodeau, il m'a paru de plus en plus clair que les deux discours sont intériorisés à tel point qu'il n'avait plus besoin vraiment de les verbaliser. Ils sont entrés en quelque sorte dans le domaine du non-dit, de l'inconscient, et finalement dans

le domaine musical, c'est-à-dire qu'ils se manifestent plutôt dans ces œuvres que dans son discours qui, lui, est affranchi des catégorisations topologiques.

Contrairement aux compositeurs qui avaient réagi vivement à ma demande d'une définition du postmodernisme, Julien Bilodeau m'avait confié qu'il n'avait pas trop réfléchi au postmodernisme en tant que tel comme discours ou comme courant, et qu'il n'avait jamais senti ce besoin de prise de position pour ou contre le postmodernisme. « Parler » du postmodernisme, tout comme parler de musique populaire versus musique classique, ou parler de « musique québécoise » ou « identité québécoise » relevait pour Julien Bilodeau d'un ordre de pensée qui n'est plus le sien.

J'ai rencontré Julien Bilodeau de nouveau en 2007 à Paris où il arrivait à la fin de quatre ans de résidence au Centre de Création Musicale Iannis Xenakis (CCMIX). Il avait profité de sa résidence pour enseigner, faire des recherches sur la musique et sur les nouvelles technologies, pour composer et pour organiser plusieurs concerts qui ont eu beaucoup de succès. Trois ans après notre rencontre initiale, ses préoccupations sont de plus en plus loin des débats identitaires et des querelles idéologiques entre modernisme et postmodernisme. Comme Alain Beaudesne, Julien Bilodeau croit que la problématique identitaire au Québec repousse dans les marges des débats plus urgents sur l'avenir de la musique contemporaine, sur les effets de son institutionnalisation et sur les conditions de sa production. Selon lui, les jeunes compositeurs ont de plus en plus de difficulté à se creuser un chemin sans se heurter aux institutions et au débat identitaire. Pour sortir de cet impasse, il faut tenter de faire la musique différemment. À l'instar d'Alain Beaudesne, il croit que cela devrait commencer par une remise en question des contextes de performance de la musique (par exemple, les salles de concert) et par une reconsidération de la relation entre le compositeur, l'auditeur et l'interprète, ainsi que par une nouvelle réflexion sur la réinsertion de la musique contemporaine dans la société. Si des bourses du CAC ou du CALQ sont toujours nécessaires, il faut savoir les investir dans des projets qui peuvent mettre en œuvre ces nouvelles manières de faire la musique.

Toujours fidèle à son appel à l'élaboration d'une nouvelle éthique de l'expérience esthétique, Julien Bilodeau a partagé avec moi son plan d'utiliser les bourses qui lui

sont octroyées par les organismes subventionnaires québécois et canadiens non pas pour composer seulement, mais aussi pour engager des musiciens et travailler avec eux durant le processus même de la composition de l'œuvre. Il explore présentement avec la physicienne Claudine Allen la possibilité de construire un espace musical « mobile » au sein duquel les nouvelles technologies, l'interprète, le compositeur et l'auditeur peuvent interagir de manière productive. Le but du projet est de sortir la musique contemporaine de la salle de concert traditionnelle et de l'amener physiquement à différents auditeurs dans différents milieux. L'idée germaît déjà en 2004 lorsqu'il avait partagé avec moi son rêve de former son propre groupe musical contemporain selon le modèle des groupes rock et de faire des tours comme le font ces groupes.

Les projets et réflexions de Julien Bilodeau rendent en quelque sorte obsolètes les querelles entre modernistes et postmodernistes. Mais peut-on tirer la même conclusion en ce qui concerne le débat identitaire? En 2008, Julien Bilodeau fut invité à composer une œuvre à l'occasion du 400^{ième} anniversaire de la ville de Québec. Son œuvre s'appelait tout simplement *Québec*. L'œuvre a été très bien reçue, notamment par le critique de la musique, Claude Gingras, du quotidien montréalais *La presse* qui est réputé pour ses évaluations sévères des différentes prestations de musique savante occidentale au Québec. Or, si Gingras a bien aimé l'œuvre de Julien Bilodeau, il a quand même ajouté un bémol à ses compliments en raison de l'absence d'une référence identitaire claire dans l'œuvre, au-delà du titre : « Le jeune compositeur » avait-il écrit « montre un sens aigu de la structure et de la couleur orchestrale et s'amuse à multiplier les événements simultanés et les dissonances les plus crues. Un seul petit problème : sa partition kaléidoscopique n'a rien à voir avec Québec et pourrait accompagner n'importe quel sujet » (Gingras, *La presse*, édition du 14 août 2008).

Je n'ai pas revu Julien Bilodeau après la publication de cette critique, mais je peux deviner sa réaction en m'appuyant sur ce qu'il m'avait dit à Paris à propos du nationalisme en musique et de l'analyse que j'avais faite de notre rencontre initiale en 2004. Je paraphrase ici : « Durant notre première rencontre, je refusais de reconnaître qu'il y a du nationalisme dans la musique. Maintenant, après 4 ans en France, je suis plus averti au fait qu'il y a bel est bien du nationalisme dans la musique, mais cela ne

change en rien le fait que moi personnellement, je suis toujours contre ce nationalisme » (entretien individuel, Paris, mars 2007).

On ne peut comprendre la position de Julien Bilodeau, son indépendantisme anti-nationaliste, voire son « postnationalisme », son recours à une éthique de l'esthétique et son refus de toute fixation de sa musique dans une filière esthétique ou politique sans l'ancrer dans la réalité éclatée du monde contemporain où les anciennes frontières construites autour de l'équation territoire-nation-peuple-culture-musique ne représentent qu'un type d'affiliation parmi tant d'autres entre lesquels les jeunes compositeurs se déplacent, creusent leur propre chemin et croisent occasionnellement le chemin des autres.

Or, comme le démontre la critique de Gingras, les jeunes compositeurs comme Julien Bilodeau se trouvent plus que jamais confrontés à cette tension entre un discours qui veut les encadrer dans une identité musicale nationale face aussi aux nationalismes des autres et leur propre expérience musicale qui, elle, est composée de différents niveaux et réseaux d'affiliation.

6 Transition

Que peuvent nous apprendre les discours et les expériences de ces compositeurs sur l'errance, l'appartenance, et la reconnaissance dans la musique savante occidentale aujourd'hui?

L'ethnographie que j'ai tenté de faire des univers de Guilherme Carvalho, Laurent Torrès, Derek Johnson et Julien Bilodeau met en lumière la place précaire qu'occupe une nouvelle génération de compositeurs. S'ils ont pu cueillir les fruits de la contestation de l'hégémonie des systèmes d'écriture prédominants dans la tradition musicale occidentale et de l'ouverture relative des réseaux d'affiliation musicale, institutionnelle et identitaire, ces compositeurs furent autant les victimes de leurs effets secondaires.

Avec une carrière naissante à l'aube d'un nouveau siècle, ils sont obligés de faire de l'ordre à partir du chaos, suite aux grandes turbulences du siècle passé, s'ils souhaitent surmonter leur triple liminalité : d'abord, en tant que musiciens dans la société et compositeurs associés à une dimension de plus en plus marginalisée de la tradition musicale occidentale, la musique contemporaine, ensuite en tant que jeunes compositeurs qui doivent se situer face aux filières musicales existantes tout en créant leurs propres réseaux d'appartenance, et enfin, en tant qu'individus dotés de biographies transnationales sous-tendue de dynamiques identitaires et de rapports de pouvoir postcoloniaux.

Chacun, à sa façon, a tenté de surmonter cette liminalité en se situant par rapport à leurs pairs et aux grands débats et querelles qui ont marqué la musique contemporaine et en se dotant de repères sur le plan politique et esthétique pour donner du sens à leur propre musique. Dans le chapitre suivant, je tenterai de mettre en perspective les discours et les stratégies que ces compositeurs ont partagés avec moi en m'appuyant sur les axes d'analyse que j'ai présentées brièvement dans l'introduction.

CHAPITRE VII

Forum du NEM 2004 : ruptures et attachements II

Afin de mieux comprendre les discours et stratégies individuels des compositeurs pour surmonter leur liminalité, je centrerai ma réflexion dans la première partie de ce chapitre sur les discours des compositeurs sur la musique contemporaine en générale et sur leur musique en particulier. Je m'attarde d'abord à leurs positions d'attachement et de détachement des filières musicales et des écoles de pensée qui ont marqué le paysage musical contemporain, notamment le modernisme et le postmodernisme; j'explore ensuite le rôle que joue le milieu musical dans l'élaboration de leurs discours; et je m'interroge enfin sur l'incidence des dynamiques postcoloniales sur les prises de position esthétiques et politiques qui sous-tendent leurs approches individuelles à la musique contemporaine.

Cela étant dit, cette mise en perspective plus générale resterait inachevée si les discours des compositeurs ne sont ramenés au contexte particulier dans lequel ils ont été exprimés, c'est-à-dire, le Forum du NEM, et si leurs positions ne sont pas situées par rapport à celles des autres participants à l'événement, notamment les membres du jury. De par leur position au sein de l'événement en tant qu'évaluateurs dont les carrières musicales et les réputations sont bien établies parmi leurs pairs, les membres du jury apportent certainement une perspective rétrospective et prospective intéressante aux expériences et paroles des finalistes du Forum du NEM qui commencent à peine à faire leur entrée dans le monde de la musique contemporaine. Ainsi, dans la dernière partie de ce chapitre, je discute des mêmes sujets que j'ai abordés plus haut avec le compositeur et membre du jury permanent au Forum du NEM, John Rea, dans l'espoir de fournir une représentation plus fidèle de toutes les dynamiques complexes qui donnent à cet événement son caractère particulier et qui traversent de manière plus générale la musique contemporaine.

1 Après le postmodernisme

Comme je l'ai mentionné dans le chapitre précédent, la préoccupation pour l'écriture musicale qui sous-tend les discours des quatre compositeurs a été mise en relief dès le début du 7^e Forum du NEM à travers une question qui leur fut posée par les organisateurs de l'événement. Ils furent invités à s'exprimer sur leur affiliation stylistique : « À quelle(s) école(s) compositionnelle(s) pensez-vous appartenir ou devoir quelque chose, en tant que créateurs? ». La question et les réponses qu'elle a suscitées furent publiées dans le livret du Forum du NEM 2004. Une première lecture des réponses publiées les interpréterait comme un refus d'affiliation généralisé à une quelconque école de pensée tout en reconnaissant au niveau individuel les influences et les musiques qui ont inspiré les compositeurs dans leur processus créatif. Dans sa réponse, Laurent Torrès dénonce la notion d'école stylistique comme étant « un simulacre idéologique » – un sentiment qui est apparu durant nos entretiens également. Derek Johnson aspire vers une synthèse totale des musiques et des esthétiques, tandis que Guilherme Carvalho affirma qu'il faudrait repenser l'acte de composer à travers un dialogue critique avec la tradition. On peut considérer de telles réactions comme étant tout à fait dans l'ordre des choses, compte tenu du désir de chacun de mettre de l'avant leur identité musicale individuelle en tant que finalistes et de se distinguer des autres dans le cadre d'un concours comme le Forum. Par contre, une deuxième lecture dévoile un écart entre deux groupes de compositeurs.

D'après moi, la question reflétait beaucoup plus les préoccupations des compositeurs dont les carrières se sont épanouies à l'aube du mouvement postmoderniste – notamment les membres du jury et les modérateurs des causeries – et non celles des jeunes compositeurs du Forum.

Les témoignages des compositeurs m'amènent à penser qu'à l'aube du XXI^e siècle, le postmodernisme dans ses différentes incarnations s'est désormais intégré au vaste répertoire de langages musicaux et s'est graduellement institutionnalisé. C'est du moins le cas en Amérique du nord comme nous l'avons vu dans les témoignages de Derek Johnson et de Julien Bilodeau. Ainsi, pour les jeunes compositeurs du Forum, il ne

renvoie plus nécessairement à une prise de position, mais plutôt à une réalité, un fait accompli, un acquis, même si dans certains milieux de la musique il est toujours contesté. Par conséquent, une question sur l'affiliation stylistique, comme celle qui fut posée aux sept compositeurs du Forum 2004 et qui est si symptomatique du conflit entre modernistes et postmodernistes, passe à côté des enjeux qui les préoccupent.

Cet écart entre les compositeurs du Forum et leurs prédécesseurs fut particulièrement apparent durant la causerie entre Guilherme Carvalho et Simon Bertrand (cf. chapitre VI, section 5) : En conversant avec le finaliste, le modérateur opposa à plusieurs reprises, d'une part, la tendance nonchalante à la synthèse de divers styles musicaux qu'il percevait dans les œuvres des jeunes compositeurs, et d'autre part, le malaise ressenti par sa génération à lui face à l'adoption d'un style d'écriture particulier dans leurs œuvres :

Si on parle des générations un peu plus anciennes, on avait plus tendance à procéder par exclusion ... « Je ne veux pas et je n'utiliserai pas ceci ». Or dans la génération [actuelle], ... on dirait que les compositeurs veulent finalement recueillir les fruits (causerie publique, Montréal, novembre 2004).

Il est tentant de schématiser un double virage au cours du XXe siècle à partir d'une telle interprétation : du constructivisme de la musique moderniste, au déconstructivisme des postmodernistes à un retour au constructivisme chez les jeunes compositeurs. Mais ce schéma linéaire ne prend pas en compte les différentes manifestations, ni les répercussions localisées de la postmodernité en musique et néglige les réponses individuelles à celle-ci. Une schématisation linéaire ou trop déterministe de l'histoire de la musique contemporaine n'aurait pas permis d'expliquer pourquoi deux compositeurs, Guilherme Carvalho et Laurent Torrès qui sont établis dans le même milieu musical, à la même époque, choisissent deux stratégies opposées pour réconcilier autorité et pluralité, identité et postcolonialité à part le recours, peu convaincant, à la subjectivité artistique de chaque compositeur. Une telle interprétation n'aurait pas permis non plus d'expliquer dans quelle mesure chaque compositeur échappe, en tant qu'individu, à son habitus, tout en le reproduisant.

2 Localiser l'appartenance, politiser l'errance

Il me semble clair dans les entretiens que j'ai réalisés et dans mes observations, que chacun est parfaitement conscient du paysage musical et social qui l'entoure et de la manière dont celui-ci exerce son influence sur leur cheminement et sur leur pensée musicale. Qui pose la question d'habitus pose la question de l'identité collective et de l'identité individuelle – des notions qui ont été souvent évoquées en musicologie à travers un questionnement sur l'identité nationale et sur la manière dont elle est articulée à travers la musique de certains compositeurs, surtout à l'époque romantique.

Dans le chapitre II, j'ai abordé brièvement la problématique de l'affiliation et de l'appartenance qui à la fois rapproche et éloigne les musiciens les uns des autres. Comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, pour les finalistes qui ne sont pas établis à Montréal, le dépaysement relatif qu'a provoqué la participation au Forum 2004 et la résidence à Montréal durant un mois avec d'autres compositeurs qui sont porteurs de biographies transnationales différentes a sans doute ouvert la voie à un regard plus détaché sur leur propre cheminement et sur les milieux musicaux dans lesquels ils sont immergés.

Au cours de mon enquête, la tradition musicale occidentale et ses canons contemporains¹³⁰ me sont apparus s'imposer comme le cadre de référence central pour l'identité individuelle des compositeurs, transcendant en partie leurs affiliations ethniques et nationales. L'attitude tantôt critique tantôt complice des compositeurs envers cette tradition musicale m'indiquait qu'elle représente pour ceux-ci, du moins dans un certain sens, un « lieu d'appartenance » aux frontières musicales assez bien délimitées et ayant la capacité de produire ses propres « sujets », au-delà d'autres cadres de référence plus conventionnels comme l'État-nation et l'ethnicité.

Ce sentiment d'appartenance s'exprime à travers un réseau d'affiliations institutionnelles, stylistiques et identitaires qui se développent autour ou dans la marge de certaines zones de convergence, notamment la France, l'Allemagne et les États-Unis

¹³⁰ Ici je parle de la tradition musicale occidentale dans son sens le plus large qui inclus la musique contemporaine.

qui sont les pôles principaux de la tradition musicale occidentale. Ces affiliations et la manière dont elles sont tissées et imbriquées deviennent un enjeu extrêmement important dans la construction de l'identité musicale du compositeur et dans sa position par rapport à la musique contemporaine. Or, cet attachement à la musique savante occidentale n'échappe pas aux enjeux socioculturels et sociopolitiques qui ont marqué les sociétés contemporaines. La pluralité n'échappe pas au territoire, pas plus que l'identité à la politique.

Les expériences et discours de Derek Johnson, de Laurent Torrès, de Guilherme Carvalho et de Julien Bilodeau semblent remettre en question – chacun à sa façon – deux discours d'identification opposés mais tout aussi réducteurs qui dominent aujourd'hui. L'une relie de manière totémique la musique à l'identité, l'autre fait de l'hybridité et de la fluidité des identités, les emblèmes de la libération des sujets des pressions de l'histoire, de la collectivité et des politiques de l'appartenance, faisant appel à un certain métissage ou mondialisme musical dépolitisé. Or, si les multiples cadres de référence qui étaient jadis subsumés dans l'identité nationale constituent, pour les jeunes compositeurs, de nouveaux lieux d'appartenance, il n'en reste pas moins que ceux-ci sont aussi traversés de dynamiques de pouvoir et des rapports de territorialité.

Sur le plan sociopolitique et socioculturel, on est confronté, il est vrai, à la pluralisation des identités, mais aussi aux tensions qui en découlent chez les compositeurs pris entre les anciens pays coloniaux devenus des pays d'immigration et les pays postcoloniaux ou décolonisés au cours du XXe siècle, dont plusieurs tentent d'affirmer leur autonomie politique et culturelle par rapport à l'Occident et aux métropoles de la musique contemporaine. Nous avons vus, par exemple, le scepticisme que suscite la stratégie de synthèse de Derek Johnson qui est en partie issue du fait qu'il soit situé dans un milieu privilégié et puissant. Nous avons également pu observer la mesure dans laquelle l'héritage colonial et la politique républicaine de la France affecte directement le rapport de Laurent Torrès aux musiques du monde et aux institutions musicales de la musique contemporaine dans son pays.

Sur le plan esthétique, on est confronté à la démultiplication, fragmentation et mondialisation des langages musicaux et à l'entrée de la technologie comme outil et

interface de composition musicale (j'y reviendrai dans le chapitre suivant), ce qui a mené, il est vrai, à la remise en question de l'autorité de certains aspects du canon musical occidental. Par contre, l'idéal moderniste de l'artiste occidental comme sujet autonome, original, avant-gardiste et surtout esclave à personne sauf son imagination et la conception de l'œuvre et son évaluation au-delà du contexte dans lequel elle a été créée, demeure, surtout au niveau institutionnel, et elle est revendiquée par les jeunes compositeurs.

3 L'éthique face à la confusion

De tels paradoxes entre pluralité et autorité ont eu des répercussions pour les compositeurs, comme en témoigne les expériences de Derek Johnson, Laurent Torrès, Guilherme Carvalho et Julien Bilodeau. Pour surmonter la confusion qui résulte inévitablement des affiliations et des appartenances enchevêtrées qui les habitent, ils sont interpellés à établir de nouvelles règles, de reconstruire un nouveau système de valeurs pour réinvestir leur écriture de sens et surtout de légitimité face à l'auditeur, d'où la stratégie d'établir une « éthique » de l'expérience esthétique, telle que proposée par Bilodeau. Je soutiens que cette préoccupation pour l'éthique se trouve également dans les discours et les stratégies des autres finalistes, même si elle y est moins explicitement articulée.

La notion d'éthique chez Julien Bilodeau, mais aussi chez les autres compositeurs, comble, me semble-t-il, un vide laissé par l'ébranlement non-achevé des piliers idéologiques et esthétiques de la tradition musicale occidentale à travers la musique contemporaine. Mais clarifions d'abord ce que je veux dire par « éthique » ici.

Cette notion porte deux sens que je résumerai brièvement. Dans son ouvrage *Politics of Piety* (2005), l'anthropologue fait la distinction entre l'interprétation kantienne plus ou moins ontologique de l'éthique comme « position morale », c'est-à-dire « as an Idea, or as a set of regulatory norms », et l'interprétation aristotélicienne de l'éthique « as a set of practical activities that are germane to a certain way of life » (Mahmood 2005:27). « Ethics in this conception », affirme Mahmood, « is embedded in a set of specific practices (what Aristotle called "practices of virtue") » (Mahmood 2005:27).

Le chapitre V fournit un exemple concret de l'interaction de ces deux conceptions de l'éthique dans la musique. J'ai tenté de démontrer la manière dont le paysage musical transnationalisé mais tout de même polarisé a influencé la politique culturelle au Québec et le développement du Forum en tant qu'événement musical ritualisé. J'ai aussi tenté de dévoiler de manière concrète l'impact de ce contexte sur la pratique musicale à travers l'exemple du NEM. Comme nous l'avons vu, le sentiment de ne pas être assis sur une base solide de répertoire et de canons bien ancrés dans l'imaginaire public et dans la mémoire des auditeurs a eu des répercussions importantes sur la pratique musicale. D'une part, le NEM a développé une éthique de travail particulière où il s'agit moins d'interpréter des œuvres que de les exécuter avec la plus grande précision en consacrant une heure de répétition à chaque minute de musique. C'est à travers l'exécution rigoureuse de la partition et le respect inébranlable de la formule « 1 heure pour 1 minute » que le NEM cherchait à préserver une certaine position éthique envers les interprètes, les compositeurs, le public et l'œuvre dans des conditions de pratique musicale difficiles. Faute de temps, de normes et de repères partagés pour la production et la réception de l'œuvre, le NEM opte pour une stratégie où une performance réussie n'est plus celle qui offre une « belle » interprétation de l'œuvre, ou une interprétation « authentique » de l'intention du compositeur¹³¹. Il s'agit plutôt de viser une exécution « précise » de la partition à travers une éthique de travail minutieuse et stable. On voit ici la mesure dans laquelle les notions du « beau », de l'interprétation et de l'œuvre ont été remplacées par la « précision », « l'exécution » et la « partition ». La précision en tant que éthique de travail (dans le sens aristotélien) devient une stratégie processuelle, dont la valeur morale (dans le sens kantien) réside dans son application au quotidien dans un contexte où les cadres de référence qui avait été établis depuis le XVIIIe siècle ne peuvent plus servir de repères non-contestés pour la pratique et le jugement de valeur musicale.

Cette distinction entre l'éthique en tant qu'ensemble de pratiques et l'éthique en tant qu'ensemble d'idées porteuses de valeurs est particulièrement pertinente lorsque l'on

¹³¹ Ces deux critères de jugement de valeur qui auparavant encadraient l'interprétation et la réception des œuvres dans la tradition musicale occidentale ont été sévèrement remis en question, surtout en ce qui concerne les œuvres de musique contemporaine.

considère les discours et les stratégies des compositeurs. Face, d'une part, à la déstabilisation de certains canons de la tradition musicale occidentale (dont les critères du « beau » ou de « l'authentique ») et, de l'autre, face à la présence de nouvelles dynamiques postcoloniales et de rapports de force inégaux et polarisés au sein et au-delà de l'univers relativement circonscrit de la musique contemporaine, Derek Johnson, Guilherme Carvalho, et Julien Bilodeau ont chacun focalisé leurs énergies plutôt sur l'élaboration d'une éthique d'écriture et d'écoute concrète à travers laquelle ils peuvent à la fois se doter d'un langage musical individuel, faire face à l'héritage esthétique et idéologique qui leur été transmis sans avoir à le rejeter complètement et aux questions d'ordre politique que risquent d'engendrer leur participation et leur contribution à cet héritage.

En fait, si Julien Bilodeau a pu verbaliser le besoin d'une éthique dans la production musicale à l'âge de la postmodernité, les traces de cette éthique de la production et de la réception sont aussi visibles ou audibles dans la musique des autres compositeurs. Ainsi, si pour Julien Bilodeau, il est essentiel que ses œuvres soient accessibles et communicables, Guilherme Carvalho exploite la mémoire interne de l'œuvre pour guider l'auditeur.

Dans ces exemples, le jugement final de l'auditeur, ou son appréciation de l'œuvre n'est pas prise en compte. Les compositeurs ne se préoccupent pas de la critique de celui-ci. Par contre, l'auditeur est invité à faire une écoute engagée, informée et non passive. En fait, dans un autre extrait du manifeste de Julien Bilodeau qu'il a présenté durant sa causerie, il écrit : « En musique, le créateur n'est pas seulement le compositeur. Ce doit aussi être l'auditeur. Celui qui participe à l'expérience esthétique est dans un acte de création. L'auditeur est donc lui aussi responsable » (Bilodeau, document non-publié, causerie publique, Montréal, novembre 2004).

Il n'est plus question de se désengager de l'auditeur, de le choquer ou de s'adresser à un auditeur imaginaire « idéal », doté d'une écoute analytique bien développée, comme ce fut le cas durant les expériences les plus radicales de l'avant-garde, ni de reculer vers des idiomes du passé comme dans les œuvres postmodernistes, mais d'équiper

l'auditeur avec le minimum nécessaire pour se retrouver durant la performance de la musique.

Au-delà des questions esthétiques de production et de réception musicale, le recours à une éthique pratique est utile pour les jeunes compositeurs car elle leur permet d'affronter aussi les enjeux d'ordre politique dans un contexte postcoloniale. Par exemple, Guilherme Carvalho, qui est confronté à son identification comme compositeur du Sud, tente de résoudre la problématique de l'acceptation (i.e. la reconnaissance) en entamant un dialogue critique avec la tradition musicale occidentale et en développant une éthique du jugement critique fondée sur l'application méthodique des mêmes outils analytiques à toutes les musiques¹³². Julien Bilodeau, pour sa part, tente d'échapper au cadre identitaire qui oppose le Québec, en tant que société postcoloniale nord-américaine, à l'ancienne métropole européenne en faisant appel à une éthique de l'expérience esthétique qui se situe au-delà des références identitaires et des affiliations stylistiques.

Toutes ces stratégies peuvent être interprétées comme des tentatives d'établir une éthique de la production et de la réception musicale, d'une part, en l'absence d'un langage musical dominant à l'âge de la postmodernité, et d'autre part, dans la présence de nouvelles dynamiques identitaires postcoloniales au sein et au-delà de l'univers circonscrit de la musique contemporaine. Seule exception notable est sans doute la position de Laurent Torrès qui témoigne, selon moi, d'un sens kantien de l'éthique. Pour lui la seule façon d'éviter de contribuer à l'hégémonie occidentale c'est simplement de ne pas tenter de jouer le jeu dès le départ.

Il est difficile de mesurer l'impact réel sur la musique contemporaine des stratégies et des discours de ces compositeurs. En tant qu'individus et en tant que compositeurs, chacun à la fois reproduit et critique son univers, se fond en lui et lui échappe. La portée à long terme de ce va-et-vient sur leur cheminement musical et sur la musique contemporaine dépasse le cadre que j'ai délimité pour cette thèse.

¹³² Si cette éthique est rigoureuse sur le plan pratique, sa valeur morale (dans le sens kantien) est certainement questionnable à cause de l'imposition d'un même ensemble de critères sur des musiques infiniment différentes.

Cela étant dit, une façon moins ambitieuse, mais très instructive d'arriver à quelques éléments de réponse serait d'explorer la réception par les membres du jury du Forum du NEM de leurs prises de position. Car n'oublions surtout pas que tout ce que je viens de relater à travers les paroles des compositeurs a eu lieu dans le cadre du Forum du NEM où ce qu'ils ont dit sur leur musique et sur la musique contemporaine en générale a été entendu et évalué par les membres du jury.

4 Monstres et cowboys

J'étais portée à parler aux membres du jury parce qu'ils appartiennent à une autre génération de compositeurs et la plupart occupe des positions de pouvoir en tant que compositeurs bien établis et réputés au sein de la musique contemporaine. De plus, leurs points de vue permettent de mettre en perspective les discours des finalistes du NEM puisque plusieurs ont participé à d'autres concours comme membres du jury.

C'est particulièrement le cas du compositeur John Rea qui est membre permanent du jury du Forum du NEM depuis la première édition du concours, qui est aussi professeur à l'école de musique de l'Université McGill, et qui est un compositeur respecté et réputé à l'échelle internationale pour ses propres œuvres¹³³. John Rea est donc particulièrement bien situé pour me parler de la musique contemporaine dans le passé, dans le présent et à l'avenir et des enjeux auxquels sont confrontés les jeunes compositeurs. Le fait qu'il soit aussi membre du jury me permet aussi de dégager les rapports de force entre les jeunes compositeurs (et interprètes) qui revendiquent le droit d'errer loin des cadres prescrits de la tradition, tout en désirant la reconnaissance et l'appartenance et ceux qui

¹³³ « Né en 1944, John Rea a étudié la composition à l'université Wayne State, à l'université de Toronto et à l'université Princeton (Ph. D. 1978). De 1979 à 1980, John Rea a vécu à Berlin, puis il a occupé un poste de compositeur en résidence à Mannheim en 1984; ses œuvres sont alors interprétées à Cologne et à Stuttgart. Les compositions de John Rea ont également été présentées dans un grand nombre de manifestations majeures à travers le monde, entre autres au New Music America Festival à Philadelphie aux États-Unis, à L'Itinéraire, le Festival Musica, et le Festival « Présences » en France, en Hongrie, au Festival de Liège en Belgique, au Festival de Hollande de même qu'aux festivals de la Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC) au Danemark, au Canada et en Suède. Rea donne des conférences et publie des articles consacrés à la musique du XXe siècle. Depuis 1973, il enseigne la composition et la théorie musicale à la Faculté de musique de l'Université McGill, dont il était le doyen de 1986 à 1991. Membre fondateur de la société de musique nouvelle Les Événements du Neuf (1978-1989), il est aussi membre du comité de rédaction pour la revue Circuit — musiques contemporaines, et membre du comité artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) » (note biographique préparée en 2004 par Ferdinand L. Niemantz pour le site officiel de la SMCQ : http://www.smcq.qc.ca/smcq/bio.fr/rea_jo.php. Consulté le 1e décembre 2008).

ont déjà acquis ses droits et qui sont dans la position d'empêcher ou de faciliter symboliquement le cheminement des plus jeunes vers l'acquisition de ces mêmes privilèges.

4.1 Postmodernisme? Quel postmodernisme??

Dans notre entretien qui a eu lieu à Amsterdam durant le Forum du NEM 2006, nous avons abordé toute une éventail de sujets, en commençant par la mise en perspective historique des conditions actuelles de la musique contemporaine. Les jeunes compositeurs, vivent-ils vraiment à l'âge de la postmodernité, autrement dit à l'âge de l'éclatement des récits dominants de la modernité et de la pluralité? Les défis que j'ai évoqués au tout début de ce chapitre, sont-ils nouveaux ou uniques dans l'histoire de la musique savante occidentale? Et qu'en est-il de la question de l'affiliation musicale à une époque qualifiée d'éclatée et sans repères? John Rea a d'abord partagé avec moi son scepticisme quant au caractère supposément « unique » du moment postmoderne actuel et de l'argument de l'éclatement. L'entretien s'est déroulée en français :

John Rea (J.R.) : La musique a une plus longue vie qu'un seul être humain. Donc, quand on parle de changement ou des moments de brisure ou de révolution, ... normalement, on est en train de parler d'une mouvance qui ... a une très longue vie, même une demi-vie, *half-life*. La musique, surtout la musique européenne est bien vivante ... Elle a toutes sortes de traces et de liens directs avec la tradition qui remontent à Bach, Beethoven ... On peut les tracer exactement comme une analyse génétique ... On peut prendre une œuvre de Cornelis De Bondt [membre hollandais du jury du Forum 2006] ou de n'importe quel jeune compositeur, si on avait une machine pour étudier le génome d'une œuvre musicale et voilà, [on peut tracer sa généalogie] ... Moi, je vois le génome. Ça, ça vient de Bach, ce gène vient de [etc.] ... (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Pour John Rea, ce qui caractérise le postmodernisme en musique n'est seulement l'exploitation de la technique de la pastiche, mais aussi, et plus fondamentalement, c'est la recherche d'une nouvelle simplicité en réaction à un excès de complexité. Et sur ce plan, le postmodernisme du XXe siècle ne fait que reproduire des phénomènes qui ont eu lieu à plusieurs reprises au cours de l'histoire de la musique occidentale :

J.R. : Donc la mouvance en question est gigantesque. La musique a une très longue vie. Si on cherche à ce niveau d'analyse pour des failles ou des moments où il y a eu vraiment des changements, il faut remonter à Monteverdi ... Donc la transition de la modalité à la tonalité (ou si vous permettez un moment postmoderne), déjà vu entre le baroque et le

classicisme. La simplicité dans le classicisme, il est clair qu'ils font la découverte de la mélodie. Ça c'est un moment postmoderne

J.R. : L'action de Mozart à l'époque. Ils ont décidé de simplifier volontairement la musique. Ça c'est une révolution. ... Ils ont simplifié le contrepoint, la complexité du contrepoint. C'est clair, clair, clair. Chez certains compositeurs à l'époque de Mozart, ils ont trop simplifié. ... Donc si vous étiez un amateur de musique qui avait 70 ans et que vous aviez à aller à un concert de [Muzio] Clémenti, ... on pourrait bien imaginer que ce n'est pas de la musique, c'est la musique d'enfants (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Cela étant dit, John Rea reconnaît d'emblée que des ruptures ont bel et bien eu lieu au cours du XXe siècle, mais, selon lui, ces ruptures doivent être resituées dans une mouvance plus large :

J.R. : Pour la musique, une œuvre qui a éclaté, en 1968-69, ça c'est certainement l'œuvre de Berio [*Sinfonia*], la symphonie qui est éclatante, dans tous les sens, éclatante. Il y a eu des précédents par d'autres compositeurs, mais cette œuvre-là a éclaté. On dit *aftermath*. C'est le lendemain, d'après moi, le déluge (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Son commentaire m'a ramenée aux jeunes compositeurs qui ont été confrontés à ce déluge au moment où la plupart faisait leur entrée dans les institutions musicales. Certains ont sans doute été enseignés par les premiers postmodernistes, sinon, du moins exposés à leur discours :

J.R. : On peut dire cela ... mais la question se pose : est-ce que les professeurs enseignent leur propre religion ou est-ce qu'ils enseignent l'histoire de la musique? Normalement, on ne devrait pas enseigner notre propre religion, on [doit faire] preuve d'une ouverture d'esprit et d'une objectivité. Il faudrait au moins dire qu'il y avait un Bach, il y avait un Mozart, il y avait un Debussy

Yara El-Ghadban (Y.E.) : Mais il y a une certaine perspective à travers laquelle cette histoire est filtrée, n'est-ce pas?

J.R. : Moi j'appelle ça des valeurs Un professeur de musique moderne ou postmoderne, *whatever that means*, il va agir en tant que communicateur objectif Raconter l'histoire n'est pas raconter « une » histoire. ... Mais si on parle de valeurs et on voit l'histoire dans l'optique du postmodernisme, on tombe dans l'erreur classique de l'historicisme. ... On ne peut se laisser attirer par l'historicisme, il faut être un peu objectif et donc suivre l'enchaînement comme si on était là, voir [par exemple] la réalisation de Debussy, non comme qu'est-ce qu'on peut en tirer ... mais comment ce monsieur est arrivé à réaliser une œuvre?

J.R. : Je dois dire que dans notre époque, comme disait tout à l'heure Karola [Obermüller] [référence à la finaliste représentant l'Allemagne au Forum du NEM 2006], est-ce possible que nous sommes attirés par les effets, ou par une suite d'effets? Moi je dis que oui, parce que je crois que nous sommes attirés par l'effet de l'art plutôt que par la signification de l'art ou l'impact ou les conséquences secondaires de l'art. [Rea donne l'exemple de faire de l'art pour gagner de l'argent ou faire partie d'un groupe de *rock'n'roll* pour monter les palmarès de l'industrie musicale]

Y.E. : Mais c'est souvent dit avec beaucoup d'ironie [ces motivations secondaires pour faire de l'art] Ça aussi, c'est une attitude qu'on pourrait dire d'aujourd'hui, c'est de prendre tout avec une certaine ironie.

J.R. : L'ironie est la valeur par excellence de la modernité depuis le XIXe siècle. ... Charles Dickens est ironique. ... La modernité sort des années Lumières et la critique des années Lumières, c'est entre autres, c'est Charles Dickens. Il montre la pauvreté Voltaire, il est complètement sévère C'est une ironie mordante. L'ironie, c'est la modernité. ... Où étaient les musiciens à l'époque? Est-ce que les musiciens pouvaient être ironiques? Ce n'est pas clair Les musiciens ne sont pas critiques.

Y.E. : Et vous pensez que ça c'est propre aux musiciens? [Rea acquiesce]

Y.E. : Mais pourquoi?

J.R. : Parce que si vous dédiez toute une vie à maîtriser un instrument OK, j'ai maîtrisé cet instrument, pour quelle fin? Pour que je puisse le jouer. Mais vous allez jouer où? Mais dans une grande salle, dans un grand palais ou dans une grande chapelle Par sa nature, la musique doit s'associer avec ... le pouvoir, avec les dirigeants de la société. Des personnes qui peuvent se procurer du plaisir en écoutant la musique en direct. Donc le musicien est toujours à la merci du pouvoir, de l'archevêque ... et de nos jours, peut-être de l'État. ... Par la liaison que la personne a avec son instrument, dédie beaucoup de temps à l'instrument, comme par exemple un chirurgien [qui] dédie beaucoup de temps à ses couteaux, etc.. [Par contre] quand le médecin commence à couper, évidemment c'est une question de vie et de mort (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Ainsi le temps, l'énergie et l'argent que la musique requiert afin de continuer à exister dans la société rendent une posture critique très difficile pour les musiciens et renforce inévitablement leur attachement à la tradition, d'où, selon John Rea, la difficulté de faire une véritable rupture avec des pratiques et des idées canonisées :

J.R. : On ne peut pas être satisfaits par le progrès en musique, comme on est satisfait par le progrès dans une opération [médicale]. ... C'est pour cela je dis que la tradition est bien vivante. Les façons d'agir sont un peu semblables comme jadis, et l'ironie est toujours l'emblème de la modernité, parce que la postmodernité est aussi une ironie, mais c'est une ironie sur une ironie ... et c'est pour cela, on est condamnés à revenir C'est pour ça que plusieurs musiques postmodernes donnent l'impression d'être déjà vues Henri Pousseur¹³⁴ a nommé ça : le refus du refus. Lui, c'est toute la génération précédente ... [Il appartient à] la génération de Boulez etc. [Autour de 1960 ...], il a décidé d'abandonner la modernité Il a décidé de refuser le refus ... en faisant de la musique tonale, la musique médiévale, deuxième regard, troisième regard On est condamné à une méthode de

¹³⁴ Compositeur belge, Henri Pousseur dont les œuvres s'inscrivent dans la lignée de la musique sérielle et électronique. Après avoir réalisé *Scambi* (1957), pièce déterminante dans l'histoire de l'œuvre ouverte, et qui permet à son auditeur de s'offrir une version selon son gré en renversant l'ordre des séquences, il fonde le Studio de Musique électronique de Bruxelles (1958). Il fréquente les studios de Milan et de Cologne, et tente de concilier les tentations de l'électronique et son souci de réaliser une musique vivante, qui accorderait à l'interprète une liberté d'action (musique aléatoire). Professeur à Darmstadt, Bâle, Cologne et Buffalo (USA), il enseigne à nouveau à Liège à partir de 1970 et inaugure le Centre de Recherches musicales de Wallonie. Il contribue ensuite au lancement de l'Institut de Pédagogie musicale, premier élément de la nouvelle Cité de la Musique créée par le Ministère français de la Culture sur le site de La Vilette à Paris (note biographique tirée de l'ouvrage *Cents Wallons du siècle* publié par l'Institut Jules Destrée, Charleroi, 1995 : http://www.wallonie-en-ligne.net/1995_Cent_Wallons/Pousseur_Henri.htm. Consulté le 6 décembre 2006).

pensée ... honnêtement ... la modernité c'est un engrenage. On exploite l'ironie, donc on va être ironique toujours, mais on tombe, on se replie sur nous-mêmes, [la postmodernité], c'est une action moderniste Ça peut être un épiphénomène [le postmodernisme], c'est que la grande mouvance est toujours moderne (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Et les jeunes compositeurs dans tout cela?

J.R. : Un jeune compositeur ... comme un jeune chirurgien ... pour faire sa place dans la médecine, doit perfectionner une façon de couper dans le corps [Il] doit maîtriser les outils et s'il maîtrise une technique ... , si son style de couper, d'entrer dans le corps ... est certifié par ses pairs, ... on dit bien un jeune prodige ... qui va enseigner sa méthode On fait la même chose [en musique]

Contrairement à la perspective des jeunes compositeurs qui se trouvent confrontés à un contexte musical dépourvu de références solides pour acquérir la reconnaissance, John Rea soutient plutôt que le défi de la reconnaissance pour les jeunes compositeurs réside dans leur capacité de creuser un chemin individuel dans une tradition musicale qui a résisté de manière impressionnante aux ruptures au cours de son histoire :

J.R. : L'histoire est trop lourde, l'histoire de la musique est trop riche, on est bouleversés par les réalisations des grands compositeurs On dit « [compositeurs] de référence », mais ce n'est pas assez. Il faut dire les monuments ou les géants ou les monstres Wagner est un monstre, Debussy est un monstre, un monstre sympathique, mais un monstre ... (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

4.2 Milieu musical et anxiété de l'influence

En écoutant John Rea parler du poids de l'histoire (ou du temps), le poids du lieu m'est forcément venu à l'esprit. J'ai donc risqué une petite tentative de « falsification » à la Popper en reformulant en question mon hypothèse sur l'importance de la localité musicale dans l'élaboration des discours des jeunes compositeurs sur la musique contemporaine : Si la tradition et l'histoire ont toujours tant de présence, dans quelle mesure le milieu musical affecte-t-il la manière dont cette présence est vécue et reçue?

J.R. : C'est sous-entendu qu'un artiste en devenir est né dans un contexte, ... ou dans un territoire¹³⁵ ... réel et symbolique. C'est pour dire que nous avons des parents, pères et mères, et à ce moment le territoire agit comme ... le sol, ... mais physiquement, pas nécessairement spirituellement. Alors pour beaucoup de gens dans le monde, le territoire reste aussi l'ancrage spirituel. ... L'artiste en devenir, ... pour le bien ou pour le mal, il a ses parents et son territoire. Et ce territoire pourrait être aussi un territoire fertile dans tous les

¹³⁵ Au moment où je lui ai posé la question, je n'utilisais pas le terme « milieu », mais plutôt « territoire » tout en voulant dire à peu près la même chose. En me répondant, John Rea a donc repris le terme pour exprimer son point de vue.

sens, et on peut être nourris par les fruits de ce territoire. Une école, notre éducation, l'accès à l'information, on peut appeler ça le fruit qui sort de ce territoire [i.e. les affiliations]. Moi je prétends [dans le sens de « je soutiens »] que tout cela est trivial, parce que c'est une condition nécessaire pour devenir artiste, mais pas [une condition] satisfaisante ou suffisante (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Selon John Rea, il faut aller au-delà des conditions dans lesquelles les artistes, dans ce cas-ci les compositeurs, ont été exposés à leur art, car c'est dans la nature de l'artiste de vouloir surmonter ces conditions :

J.R. : Le territoire qui est relié à ses parents [artistiques] est remplacé. À la fois, le territoire est remplacé et ses parents sont remplacés Les artistes peuvent choisir leurs parents. Ils *doivent* choisir leurs parents artistiques ... (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

En fait, l'expression artistique se manifeste, selon John Rea, dans la volonté de dépassement des conditions et des personnages qui ont joué un rôle formative dans le développement de l'identité de l'artiste. Pour illustrer son point, John Rea cite le livre du critique littéraire, Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973) :

J.R. : C'est que l'artiste [d'après Bloom] est toujours troublé. Pour faire preuve de sa place et de son territoire, il doit se détacher, mais la question c'est comment. ... Vous êtes anxieux parce que vous ne voulez pas dévoiler vos parents, parce que vous avez choisi votre parent artistique et vous êtes enragé ... parce que vos parents sont tellement dominants dans votre vie artistique qu'ils vous écrasent Donc il faut se détacher pour avoir l'autonomie Ça prend la volonté du dépassement

J.R. : Mon grand-père s'appelle Boulez, mon grand-père paternel c'est Iannis Xenakis, mon père s'appelle Luciano Berio ... et puis mes cousins sont José Evangelista¹³⁶, Denis Gougeon¹³⁷, Claude Vivier et je veux me détacher de ma famille, alors qu'est-ce que je fais?

¹³⁶ José Evangelista est compositeur et professeur à l'Université de Montréal. Il poursuit une démarche où il explore des façons de faire une musique basée exclusivement sur la mélodie. Il a ainsi développé, autant pour des petits ensembles que pour l'orchestre ou le clavier, une écriture hétérophone d'après laquelle la ligne mélodique, engendrant des échos d'elle-même, crée une illusion de polyphonie. Sa musique prend ses racines d'une vision très large de la tradition: à ses origines espagnoles se sont greffées l'influence du gamelan indonésien, de l'avant-garde occidentale et des musiques modales. Également actif dans l'animation, il a été membre fondateur de plusieurs sociétés de concerts et en 1987 il a créé l'Atelier de gamelan balinaise de l'Université de Montréal. Il a remporté plusieurs prix et reçu de nombreuses commandes, notamment de l'itinéraire (Paris), du Kronos Quartet, du Groupe vocal de France, de la Société de musique contemporaine du Québec, de Radio-Canada et de Chants Libres. Ses œuvres ont été jouées au Canada, aux États-Unis, en Europe, en Asie et en Australie par des ensembles tels que l'Ensemble Modern (Francfort), le Nieuw Ensemble (Amsterdam), Music Projects (Londres), l'Orchestre philharmonique de Radio-France, l'Orchestre symphonique de Montréal, I Musici de Montréal et le Nouvel Ensemble Moderne. (extrait d'une note biographique préparée par le Centre de Musique Canadienne : <http://www.musiccentre.ca/>. Consulté le 5 décembre 2008).

¹³⁷ Denis Gougeon est compositeur et professeur à l'Université de Montréal. Il a plus de 80 œuvres à son actif qui vont du solo à l'orchestre, de la musique concertante (piano, guitare, cor anglais, piccolo) à l'opéra de chambre, mais également du conte musical jusqu'au ballet. Le NEM, la SMCQ, l'OSM, le quatuor Erato de Bâle, le New Music America Festival, Les Percussions de Strasbourg comptent parmi quelques uns des principaux commanditaires et interprètes de ses œuvres. Denis Gougeon a été très actif comme membre de sociétés de concerts tels Les Événements du Neuf et la Société de musique contemporaine du Québec. Rappelons que de 1989 à 1992 le chef d'orchestre Charles Dutoit l'avait nommé compositeur en résidence à l'orchestre symphonique de Montréal. De janvier 1998 à novembre 2000, Denis Gougeon a siégé au Conseil d'administration du Conseil des Arts et des Lettres du Québec.

Il [Bloom] montre que l'auteur ... cible ... une œuvre d'art [qu'] il veut exorciser, [à travers laquelle] il veut montrer sa compétence de dépassement Je ne sais pas si c'est une action d'agressivité, mais c'est une action très énergétique, c'est dynamique, très concentré, canalisé comme action ... *to overcome the anxiety of influence*. Alors *the anxiety of influence*, c'est un peu le territoire, ... et c'est toujours lié par des racines. Mais [ces racines sont là] pour [que l'artiste puisse] établir *son propre territoire*, pour dire au revoir à ses parents Alors si on accepte cela comme méthodologie ethnographique, c'est que le territoire est un espace que nous choisissons nous-mêmes (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).



Figure 4 Mur couvert de photos d'enfance des grands compositeurs de l'avant-garde au salon des artistes du Muziekgebouw, le complexe où le Forum du NEM 2006 a eu lieu. Noter la photo d'un jeune Stockhausen, deuxième à partir du coin gauche en bas. Amsterdam, mars 2006

Impressionnée par la force de son argument mais pas tout à fait convaincue, j'ai fait part à John Rea de mon désaccord sur le fait qu'on puisse « choisir » son territoire.

Une tradition musicale, de par ses codes, ses conventions et ses canons, s'entoure de frontières imaginaires qui

à leur tour permettent d'en limiter l'accès, créant forcément des « inclus » et des « exclus ». En m'inspirant des paroles de Laurent Torrès, j'ai demandé à John Rea si les artistes choisissent vraiment leurs parents et leur territoire, où s'ils tentent tout simplement de tirer le meilleur résultat possible d'une condition de laquelle ils ne peuvent échapper?

J.R. : Ça peut être pour certains suffoquant [le territoire], Tout à l'heure, j'ai dit que ce n'est pas un combat de se libérer de ses parents, mais si l'on y pense un peu, si les parents sont généreux, s'ils aiment leurs enfants, nous n'avons pas besoin de se détacher de nos parents [Parfois] le territoire est non seulement hostile, mais pas généreux. Il n'est pas aimable, n'est pas même paisible, c'est hostile. ... La thèse de ... Bloom, c'est que faire de l'art n'est pas pour tout le monde. Ça c'est troublant. C'est un petit combat quelque part darwinien, pour la survie ... [mais] pas de l'artiste! C'est la survie de la tradition qui est en

En novembre 2000 il se méritait le Prix OPUS du « compositeur de l'année » remis par le Conseil Québécois de la musique (extrait d'une note biographique préparée par le Centre de musique canadienne : <http://www.musiccentre.ca/> Consulté le 6 décembre 2008).

jeu. Donc ... chaque [compositeur] qui décide de se détacher du *stem* [tronc], il risque la mort (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

D'autres compositeurs, selon John Rea, habitent dans des milieux musicaux beaucoup trop réconfortants pour les artistes. Par manque de défis, la musique de tels compositeurs ne pourrait qu'exprimer « les vœux et le self-satisfaction de quelqu'un qui vit au milieu [au centre] ... même pas à l'extérieur de sa colonie, *confortable life!* » (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006). Cela n'est certainement pas le cas de Laurent Torrès reconnaît avec une certaine empathie John Rea :

J.R. : Laurent Torrès est exposé. Il est exposé aux éléments. ... Faire de l'art n'est pas donné à tout le monde. Le risque est ... d'échouer. C'est pour ça que j'aime la théorie de Bloom. Pour ceux qui sont capables, qui ont la volonté de jouer le jeu, faire vivre la tradition c'est se mettre en face de notre anxiété. ... M. Torrès a montré son anxiété (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, cette posture est différente, selon John Rea, de celle qu'ils observée chez certains jeunes compositeurs états-uniens dont Derek Johnson qui, selon John Rea, ne souffre peut-être pas assez de l'anxiété de l'influence (cf. chapitre VI, section 3). Pourtant n'y avait t-il pas d'anxiété dans l'observation de Derek Johnson à propos du manque de repères suffisants pour penser la musique? Pour John Rea, une telle anxiété ne vient pas de la volonté de dépasser ses propre conditions, mais plutôt d'une lacune de la part de la génération qui a précédé celle de Derek Johnson dans la transmission de la tradition (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006). Et qu'en est-il des compositeurs canadiens par rapport à tout cela?

J.R. : *We have a big problem!* Parce que nous vivons aussi au Canada, au Québec [dans un territoire]. Il y a un territoire artistique de moins en moins fertile Au Canada, la musique tout court, et là je parle de la musique classique, reçoit plus en argent que tout autre domaine [d'art] qu'on connaît, que ce soit [le] théâtre, [la] littérature, [la] danse, [les] nouveaux médias, etc. ... D'abord, c'est le plus gros budget au Conseil des Arts et de loin! On parle de plusieurs millions Ça veut dire que le robinet est pleinement ouvert ... , mais quel est notre rendement? Avec tout cet argent qui dépasse tous les autres domaines, la musique est presque invisible au pays. [Vous allez dire] l'OSM, le Ballet à Toronto, l'Opéra à Toronto Pour un pays de 33 millions, on n'a qu'un seul théâtre d'opéra (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Je mentionne la production culturelle au Québec qui semble contredire cette observation :

J.R. : Je ne parle pas du Québec, je parle [de manière] globale. Le théâtre, le théâtre c'est la deuxième rangée et de plusieurs millions de dollars de moins. Je trouve que le théâtre c'est en plein effervescence. Partout au pays, ... au Québec, on connaît tous les noms de nos acteurs, tous les noms des demi-acteurs, on connaît les acteurs à la télé ... , le théâtre est en pleine effervescence, avec beaucoup moins d'argent, beaucoup plus d'intervenants et beaucoup plus d'activités, selon moi. Après, c'est la danse. Dans chaque ville au Canada, [la] danse c'est très actif La littérature, nous avons des vedettes en littérature [qui sont] ... mondialement connues. Je reviens à la musique. La musique reçoit, mais de loin plus d'argent, tellement d'argent qu'on peut combiner les budgets des autres domaines ... et ça n'égale pas la musique. Alors comment se fait-il que tous ces domaines-là ont un *standing* dans notre pays? ... Je pose la question. Je suis un arpenteur, c'est le territoire que je suis en train de décrire. Je suis étonné Pour revenir à la métaphore du territoire, ... la musique a un territoire si petit, mais plein de richesses, [que] l'eau est à flot, on est inondé. L'argent est tellement disponible qu'on mange l'eau, mais dans les autres domaines, le territoire est beaucoup plus large, ... beaucoup plus vaste au niveau national, même international, c'est que peu d'argent, peu d'eau ... a un effet absolument extraordinaire. ... C'est dommage de dire ça, mais il y a un déséquilibre quelque part Donc les subventionneurs, ils sont réticents à donner de l'argent à la musique contemporaine. ... C'est cher faire de la musique [pour le rendement que ça donne sur le plan de la production culturelle et de la créativité] ...

J.R. : Alors pourquoi je dis tout cela, parce que j'accepte et je trouve juste l'analyse du territoire Mais le territoire, comme je l'ai dit, il faut l'arpenter et il faut voir si c'est un territoire fertile et s'il y a des racines cachées sous le sol et si le territoire est vivant d'une certaine manière. ... Quand ... un jeune compositeur arrive. Il mange. Il n'est pas trop loin de sa colonie, mais rapidement au Canada, il arrive à la frontière ... , mais pour aller où? C'est fini, c'est *off the edge of the world* parce que le territoire est comme ça. Moi, je conseille mes élèves de quitter le pays, quitter le véritable sol, votre sol de naissance ou votre sol d'appartenance et d'aller ailleurs (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Selon John Rea, Julien Bilodeau a, pour cette raison, bien fait de quitter le Québec pour parfaire son art en Europe pendant 4 ans :

J.R. : Je dirais que Bilodeau ... avait certaines inquiétudes Au moins, il pouvait admettre qu'il y avait certains obstacles. ... Justement, [parce qu']il était à l'extérieur et il voyait son territoire à lui d'une autre optique (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

4.3 L'éthique musicale à l'ère du vidéo-clip

Compte-tenu de tout ce que John Rea a partagé avec moi à propos des défis que doivent relever les jeunes compositeurs, je lui ai demandé s'il voyait des convergences dans la stratégie que chacun a privilégiée pour composer son œuvre pour le Forum du NEM, voire dans leur éthique de travail. J'ai mentionné plus haut l'éthique pratique de composition dont chacun s'est doté pour donner du sens à sa musique à un moment charnière de l'histoire de la musique contemporaine, mais aussi pour rétablir des liens avec les auditeurs. Suite à ma conversation avec John Rea, il m'est devenu clair qu'on ne peut parler d'éthique de composition sans s'interroger aussi sur les outils concrets

dont se servent les jeunes compositeurs aujourd'hui pour mettre en œuvre leurs stratégies de composition et sans examiner le résultat musical qui en émerge. Comme nous le verrons dans la suite de notre discussion, au niveau des outils, John Rea voyait certainement des similitudes qui, pour lui, ont des répercussions importantes non seulement sur les œuvres qui sont produites sur le plan individuel, mais sur l'esthétique musicale en générale et forcément sur les critères de jugement de valeur dont se servent les auditeurs, et dans ce cas-ci en particulier, les membres du jury du Forum, pour évaluer les œuvres des finalistes.

J'ai d'abord commencé par demander si John Rea, en tant que membre du jury permanent qui a vu naître le Forum du NEM et qui a participé à toutes ses éditions, voyait une certaine continuité dans les œuvres composées pour cet événement depuis la tenue du premier Forum en 1991 :

J.R. : Pour revenir à la notion de la continuité [depuis 1991, le premier Forum], je prétends [i.e. je soutiens] que si j'ai ma machine qui fait l'analyse génétique de la musique, que je pourrais identifier le génome [de la musique contemporaine d'aujourd'hui], ... d'abord, le génome actuellement, ... c'est l'intonation. Ça veut dire le diapason lié à l'instrumentation. Donc c'est le NEM qui reste la constante. [Il] comporte une intonation L'orchestre a un son, a un spectre [harmonique] déjà. On ignorait ça en 1991. [Il fait une référence à l'ouvrage du musicologue Jean-Baptiste Barrière, *Le timbre comme une métaphore de la composition* (1991) pour illustrer son point].

J.R. : Alors, en 1991, les compositeurs [finalistes] le savaient ou le sentaient, mais n'étaient pas vraiment pris par cette métaphore. Seulement un compositeur ... a voulu brisé l'intonation [du NEM]. ... Il a fait du bruitage. ... Les autres ont fait de la musique. Dans les partitions 15 ans après, tous les 4 compositeurs [du Forum 2006] sont sensibles à l'intonation et le changement potentiel. Donc, il y a beaucoup de micro-intervalles dans toutes les partitions. ... L'autre chose, c'est un peu dans le discours. ... En anglais, on dit the *plot*, l'intrigue. ... Ce n'est pas l'histoire [i.e. le récit], c'est la structure par rapport à la forme (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

John Rea m'a donné l'exemple en littérature du triangle amoureux : A aime B, mais B rencontre C. C'est une intrigue qui est à la base de milliers de romans. Selon lui, si les intrigues principales des œuvres musicales composées pour le Forum ont peu changé, il y a eu une certaine révolution dans la manière dont ces intrigues sont déployées à travers le temps musical :

J.R. : Dans la musique depuis 15 ans, ... le *spacing*, le phrasé au niveau supérieur, le phrasé de la forme, ... le rythme de la ponctuation, depuis 15 ans, [il] s'est accéléré. ... En général, les pièces [du Forum du NEM] varient de douze minutes à 15 minutes, ... la durée habituelle est de 13 minutes. ... *Spacing*, ça veut dire que l'activité musicale, ... l'activité

sonore, la disposition de cette intrigue, c'est beaucoup plus d'instances, beaucoup plus articulées, ça veut dire plus nombreuses. Les instances sont beaucoup plus nombreuses (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Pour vérifier si j'avais bien compris, je lui ai donné l'exemple du « fast editing » dans les films aujourd'hui, dont les vidéoclips de la musique pop sont en général les archétypes.

J.R. : C'est bien ça On est halluciné, hypnotisé, on est pris par la rapidité des images, ... les yeux sont assez lents par rapport à l'oreille, l'oreille est très rapide, on peut changer [de] quelque mini-secondes, [mais] l'oreille ... sait exactement qu'est-ce que c'est sans perdre d'information. Je dirais que la rapidité du discours [dans les œuvres du Forum du NEM] s'accélère depuis 15 ans, mais on peut dire que c'est toujours lié au grand discours de la musique traditionnelle. ... Si on peut accélérer, c'est qu'il y a quelque chose à accélérer. ... On manipule quelque chose qui est la tradition (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Cette accélération a provoqué un changement important, selon John Rea, dans la réception de la musique :

J.R. : Je peux vous dire que si un compositeur décide d'agir différemment, c'était pour ralentir en général. [Et face à ce ralentissement], soit ses contemporains, soit les auditeurs, amateurs, ... restent bouche [bée]. ... C'est un ennui, un ennui terrible ... [ce ralentissement] (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Le commentaire de John Rea m'a rappelé ce que Guilherme Carvalho avait dit à propos de la gestion du temps dans le discours musical. Des études ont démontré, m'avait-il souligné, que pour assurer une écoute attentive et engagée de la part des auditeurs, les séquences musicales ne devraient pas dépasser les 7 minutes. Ce à quoi John Rea a répondu :

J.R. : L'ennemi de l'information, c'est l'attention. Plus d'information, moins d'attention. Donc le combat est entre l'information et l'attention. Pour moi, ça c'est clair, que l'information [est en train de] gagner aujourd'hui. [Pour] les jeunes compositeurs de nos jours ... c'est la logique de la compilation [la collection des meilleurs *hits* de tel ou tel époque ou artiste]. ... C'est comme si ... le discours a été abrégé, donc le *attention span* a été abrégé. ... C'est plein de *hot spots* Donc l'attention a été diminuée au profit d'un surcroît [surplus] d'information. ... C'est troublant d'une manière, et c'est excitant. ... Vous connaissez l'expression *Jolt Cola* Même il y a des *Power Drinks* On dirait que le discours, et donc le *drink*, passe par la volonté de donner des *jolts*. ... Roland Barthes dans une analyse de la littérature il y a 30 ans [référence à l'ouvrage *Le plaisir du texte* (Barthes 1973)], il disait comment certains lecteurs lisaient comme s'ils étaient devant la pornographie. ... Il disait que ... la pornographie n'est pas une littérature comme les autres. ... On a le bouquin devant nous, mais dès l'introduction, on passe au moment chaud, c'est lui [Barthes] qui dit *hot spots*. ... On peut le lire à rebours [le bouquin pornographique], parce que le livre comme tel n'a pas pour but artistique de nous donner un discours Il a été construit [seulement] avec un fond de moments chauds l'un après l'autre

J.R. : Si on fait un transfert de cette façon d'être poétique ... [Imaginez] si quelqu'un disait, ah, c'est une belle idée pour une œuvre [A]utour de nous, les vidéo-clips, c'est des moments chauds. Certains romans de nos jours sont aussi des moments chauds. [*The Da Vinci Code* [un roman de mystère et d'action qui a eu un succès mondial], ... c'est tellement mal écrit, ... [mais] chaque chapitre [du roman] a des moments chauds Les moments doivent être espacés, l'intrigue doit être espacée, the *spacing* espacé C'est un espacement dans l'articulation. ... Que ce soit la télé, que ce soit les grands romans, ... tout le monde est « pornographe » dans ce sens-là. Même les compositeurs, sachant que l'attention est terriblement appelée par l'information

Y.E. : Ils sont incités à composer de cette manière-là ...

J.R. : Voilà Alors ... c'est excitant d'une certaine manière, mais c'est fatiguant aussi, et peut-être du point de vue moral, d'un point de vue éthique [de la composition], on fait des compromis dans cette bataille d'information *versus* l'attention (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Il est de parler d'une esthétique musicale fondée sur le surplus des effets sonores (et des affects) et sur l'accélération du discours musical sans y voir un certain lien avec l'introduction de l'ordinateur comme outil de composition musicale. John Rea avait déjà suggéré qu'il entendait l'ordinateur dans les œuvres des jeunes compositeurs, alors je lui ai demandé de m'expliquer ce qu'il voulait dire :

J.R. : Il y a plusieurs aspects [à examiner] : ... Il y a l'aspect sonore, il y a l'aspect graphique. Normalement on fait la distinction entre graphème et phonème. Donc l'ordinateur agit dans les deux domaines C'est que toutes les partitions, du point de vue graphique, peuvent être composées par la même personne

Y.E. : Parce qu'ils [les compositeurs] utilisent tous les mêmes logiciels [de notation musicale]?

J.R. : Plus ou moins. Il y en a deux aujourd'hui [Finale et Sibelius], ... et ça produit un *look*, avec beaucoup de limites. Je pourrais dire que le logiciel est d'un conservatisme époustoufflant. Le modèle que la compagnie *Finale* [c'est le nom du logiciel de notation le plus utilisé] aux États-Unis a adopté est très conservateur. C'est qu'ils savent bien que les grands acheteurs du logiciel sont les musiciens qui travaillent dans l'église et dans les chorales. Ce sont les personnes qui achètent davantage.

Y.E. : J'aurais pensé que ce serait les compositeurs!

J.R. : Mais non Ce sont les personnes qui font des arrangements ... et qui doivent manipuler les mélodies et les textes traditionnels pour chanter C'est pour ça que le logiciel est d'un conservatisme [époustoufflant] Les fins et les moyens étaient complètement liés. Les fins étaient « musiciens d'église » et le moyen était l'articulation du logiciel. Moi, si je dis, mais moi je suis un compositeur de musique contemporaine – *too bad!* ... Puis après les musiciens de l'église, ce sont les musiciens de Hollywood qui déterminent [la logique du logiciel] Donc il y a un certain intégrisme dans le logiciel C'est que les limites sont carrément graphiques Après 20 ans, le logiciel a été amélioré un peu, mais il faut vraiment maîtriser le logiciel ... , vraiment le maîtriser, et ça c'est beaucoup de travail

Y.E. : Et vous pensez que ça crée une prison?

J.R. : Si! [Pour] tout le monde, sans aucun doute. ...

J.R. : L'autre [aspect] c'est [au niveau du] phonème. ... Évidemment le logiciel est satisfaisant pour la musique dite atonale, mais [qui est] insérée sur l'intonation de la tonalité, l'intonation ça veut dire le clavier du piano ... et là c'est clair, c'est notre tradition, le *equal temperament*¹³⁸, ... ça c'est le point de repère pour la musique occidentale Le logiciel a été inventé ... en 1989 et la musique spectrale [une musique fondée sur le timbre, les fréquences du son, qui casse le tempérament égal] ... avait déjà été inventée ... 15 ans avant. Alors l'ordinateur est en retard de 15 ans pour la notation et par rapport à la capacité de réaliser [de nouvelles sonorités], surtout l'ordinateur portable. Alors ces élèves dont les œuvres contiennent des aspects de microtonalité ... , il font un compromis sur le graphème pour avoir une autre intonation sur le phonème Il y a tellement de compromis à faire.

J.R. : Alors imaginez conjuguer les limites – je vais l'appeler « l'intégrisme » de l'ordinateur – avec la rapidité de l'espacement. C'est quelque chose de conservateur qui est mis au service de ce discours ... nerveux, ... frénétique un peu. Alors spontanément, ... vous voyez la machine qui agit comme un joueur conservateur, [qui] doit performer, interpréter une musique dont le discours est frénétique ... (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

John Rea donne l'exemple d'une scène typique des films de « cowboys » classiques, où un protagoniste tire sur les pieds d'un villageois et le fait danser pour le terroriser :

J.R. : C'est pitoyable voir un homme fermier danser. Vous êtes en train de lui tirer sur les pieds juste pour l'humilier, alors je dirais que ça c'est un peu le résultat de plusieurs jeunes compositions. ... C'est rapide parce que leur désir, leurs attentes c'est d'avoir une musique frénétique, car tout autour d'eux c'est frénétique, mais le problème c'est [dans les] fins et [les] moyens. Ils ont fait danser un fermier, un choriste, un enfant [i.e. l'ordinateur] Donc on doit sentir la tension entre ... les fins et les moyens (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

La remarque de John Rea m'a ramenée à mes conversations avec certains interprètes de musique contemporaine qui déploraient l'illisibilité de certaines partitions des jeunes compositeurs et la tendance de surcharger les œuvres d'idées musicales disparates qui ne sont jamais menées à bout. Voici un exemple :

J'ai remarqué ça souvent. C'est sûr qu'il y a plein de [jeunes] compositeurs qui ont plein de bonnes idées. ... Quand on pratique puis qu'on isole un petit trio, un petit ensemble, ... tu dis « Ah mon Dieu! Il se passe ça pendant que tous les autres, ils cachent ça! » ... C'est comme s'ils veulent tout dire en même temps, en peu de temps. ... C'est pas tous les compositeurs qui font ça mais on dirait qu'il y en a plusieurs. ... Quand on répète, on entend souvent de très belles choses, mais qui ne passent pas, parce que pendant qu'un trio fait une belle chose là, il y a plein d'autres mondes [musiciens] qui jouent autre chose par-dessus, [ce qui] fait que finalement, ce n'est plus perceptible pour l'auditeur. Si on pouvait

¹³⁸ Le *Grove Music Online* définit le tempérament égal ainsi : « A tuning of the scale based on a cycle of 12 identical 5ths and with the octave divided into 12 equal semitones Equal temperament is now widely regarded as the normal tuning of the Western, 12-note chromatic scale » (voir Mark Lindley. « Equal temperament ». *Grove Music Online. Oxford Music Online* : <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/08900>. Consulté le 7 décembre 2008).

décortiquer la pièce oui, mais souvent ça passe pas (entretien individuel, Montréal, mai 2006).

Lorsque la complexité musicale que cherchent les jeunes compositeurs est confrontée aux limites de l'ordinateur, il me semble que ce soit surtout les interprètes humains et non l'ordinateur qui se trouvent dans la situation embarrassante d'avoir à danser frénétiquement pour arriver tout simplement au bout de la partition. Voici un exemple éloquent de cette situation qu'un autre interprète a partagé avec moi. Il s'agit d'une œuvre qui était presque entièrement fondée sur des micro-tons et des micro-rythmes, mais dont la notation était extrêmement difficile à déchiffrer :

Moi, j'ai passé carrément un bon deux heures avec la partition juste à faire des mathématiques, [à] regarder entre chaque note [pour savoir] c'était quoi l'intervalle. Si tu pouvais avoir un Si double bémol bas avec un La haut, [c'est presque équivalent]. ... Des fois, ça peut donner une tierce juste, mais c'était [écrit comme] deux notes conjointes, mais à cause des bémols [ça paraît pas]. OK, c'est une tierce, [ce qui] fait que là, tu marques une tierce ... [et] par rapport à ta note, tu joues une tierce. ... J'ai tout calculé les intervalles entre chaque note. ... J'ai carrément réécrit le temps (entretien individuel, Montréal, mai 2006).

Malgré ces inconvénients, John Rea croit que les interprètes du NEM ont su s'adapter de manière impressionnante à ces défis, sans doute parce que le NEM est un ensemble permanent qui s'est spécialisé dans le répertoire contemporain. Paradoxalement, la virtuosité des interprètes du NEM est telle que les compositeurs sont interpellés à pousser leurs idées jusqu'aux limites de l'exécution musicale ce qui a pour effet de donner lieu à des partitions musicales surchargées d'idées, en plus d'être transcrites de manière opaque, à cause des limites graphiques de l'ordinateur :

J.R. : Ils sont plus brillants que jamais ces musiciens. À travers 15 ans [depuis la première édition du Forum du NEM], les musiciens sont [devenus] comme des grands sportifs. Ils se sont entraînés. Ils sont super habiles. Dans 15 ans, ils ont maîtrisé la rapidité, la virtuosité, l'espacement dans l'intrigue, ils ont maîtrisé tout Pour un jeune compositeur qui est débutant, il doit avoir un autre 15 ans pour arriver au même niveau d'expertise Rapidement, [les musiciens] peuvent saisir la nature de cette partition, ils peuvent décortiquer toutes les erreurs rapidement. Ils peuvent dire *no way*, ça c'est impossible ou ça c'est extraordinaire C'est que les compositeurs bénéficient de cette virtuosité et ils ne se rendent pas compte. Les musiciens du NEM ont fait du chemin, mais [maintenant] l'espacement pour eux a été abrégé, l'espacement de l'apprentissage. Jadis, ça prenait deux semaines pour apprendre, deux mois, maintenant c'est peut-être deux heures Alors les musiciens sont très habiles, donc ils en demandent – *show me* – et puis les jeunes sont portés à faire preuve. Autour d'eux, c'est un petit concours, et autour du concours, c'est la société, alors tout est frénétique, tout est excité. Alors c'est une question de plusieurs éléments, plusieurs forces qui interagissent. Et dans ça, il y a aussi le discours Qu'est-ce qu'un jeune a à dire encore à un autre ? (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006)

Les observations de John Rea soulèvent inévitablement des questions sur les critères de jugement de valeur de la musique contemporaine. Comment, en tant que membre du jury au Forum du NEM, évalue-t-il, dans ces circonstances, les œuvres des finalistes?

J.R. : Les repères sont les mêmes toujours On est censé analyser un peu la partition et on est censé assister un peu à la facture de l'œuvre en atelier avant de la présenter devant le public. ... Il faut voir la pratique En fait, tout se joue dans la pratique, dans les répétitions. C'est de connaître quelle était la volonté du compositeur. Comment l'enjeu a été étalé pour le compositeur – vous voulez faire quoi?

J.R. : Puis, est-ce que la partition est un carnet de son voyage? Est-ce que c'est un journal intime de son voyage? Est-ce que c'est une photographie de son voyage? Est-ce que c'est un rayon X de son voyage? Est-ce que c'est la réalisation de son voyage? Vous voyez, il y a plusieurs étapes dans le transfert de l'esprit au concret.

J.R. : Des fois la partition est un journal intime, c'est-à-dire, c'est télégraphique. Il manque des bouts. Une partition peut manquer des détails. Des fois, ça peut être un rayon X. Il manque la chair. Dans d'autres cas où l'œuvre est acheminée, [quand elle] va au bout, c'est une réalisation. À ce moment, on peut dire voilà, l'œuvre est la conséquence, pas seulement d'un projet. ... On a essayé de comprendre le projet de tous les ... [finalistes du Forum du NEM]. Le jury doit délibérer sur le projet, surtout de comprendre, qu'est-ce que cette personne voulait faire? Donc on pose les questions, on exige qu'il ait des interviews, ... il faut comprendre qu'est-ce qu'ils ont pensé de faire.

J.R. : S'il y a des erreurs dans la partition, il y a toujours des erreurs dans la partition, les erreurs peuvent être de toutes sortes de nature. Si la partition est un journal intime, c'est évident ... les phrases sont télégraphiques, sont interrompues, c'est des ellipses, il y a des bouts, il y a des morceaux manquants et la partition est exactement comme cela. Il y a des trous, même il y a des montages comme ça. On voyait qu'il fallait ... continuer, mais au lieu de continuer, la personne a abrégé, a coupé et cousu. Il fait un legato où il ne fallait pas.

J.R. : L'autre que je trouve troublant, c'est le rayon X. Je dirais que de plus en plus, il y a des compositeurs qui travaillent en rayon X et ça c'est à cause de l'ordinateur Un rayon X, en partant, est une analyse d'une sonorité. On peut analyser une sonorité, mais pour quelles fins analyser une sonorité? C'est pour la transférer, ou la transcrire ... et si on fait une transcription, on a fait quoi? C'est une transcription d'un rayon X ou d'un squelette On n'a pas ajouté la chair, ... c'est une question de microcosmos / macrocosmos. On est porté à regarder de près quelque chose qui est terriblement intérieure, tellement, que c'est génétique. On est en train d'écouter l'analyse, ... les molécules. En général, ça ne marche pas. Même les grands généticiens comme Gérard Grisey [pionnier de la musique spectrale], il était un grand généticien parce qu'il travaillait les molécules du son [au niveau du spectre], ... et chaque détail a été amplifié, magnifié, alors voilà, le squelette est présenté comme ça Pour voir le gros plan, il faut avoir la durée. Dans son cas, il travaillait dans des longues durées, généralement. De plus en plus, on voit ça, on voit la partition dans son statut de rayon X On se limite au projet ... parce qu'une œuvre musicale, par sa nature est toujours limitée (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Il y a beaucoup de choses à retenir de ce que John Rea a partagé avec moi. Derrière les critères qu'il a identifiés se profile une conception très précise de l'œuvre musicale et de l'artiste, et cette conception est celle-ci même qui s'est enracinée depuis le XVII^e siècle au sein de la tradition musicale occidentale : celle de l'artiste en tant que sujet

autonome, critique, marginalisé qui assimile les canons de la tradition et se nourrit du contexte dans lequel il est inséré pour mieux s'en détacher; celle de l'œuvre qui dépasse ses conditions historiques et ses outils de production – qui sont dans ce cas-ci dictées par la technologie – et qui jouit d'une forme et d'un contenu tenus par un fil narratif cohérent.

Ayant discuté avec d'autres membres du jury, avec d'autres musiciens, avec les jeunes compositeurs, il m'était devenu clair que la perspective que présente John Rea est aussi partagée par beaucoup d'acteurs au sein de la musique contemporaine. Si les outils ont changé, si les résultats sonores ont changé, si les techniques d'écriture ont changé, les catégories de pensée sont restées les mêmes. Il n'est donc point surprenant que John Rea voit le postmodernisme et la postmodernité comme des épiphénomènes esthétiques et culturels qui s'inscrivent dans une mouvance plus large – celle de la modernité. Malgré toutes les turbulences culturelles et politiques du XXe siècle, les conceptions fondamentales de l'artiste et de l'œuvre qui se sont enracinées avec l'avènement de la modernité n'ont rien perdu de leur force.

5 Plus ça change ...

Comme je l'ai indiqué dans le chapitre II, face à la multiplicité des langages musicaux et à leur accessibilité aux compositeurs, face aux possibilités immesurables qu'offrent les nouvelles technologies, et face à la transnationalisation de la musique, il est en effet tentant de conclure que les canons de la tradition musicale occidentale sur lesquels est fondée la musique contemporaine aient perdu leur pouvoir. Ce type de conclusion émerge lorsqu'on se limite à analyser des phénomènes profonds à partir d'observations purement stylistiques ou esthétiques.

Or, mes entretiens avec les divers participants au Forum du NEM 2004 indiquent que la musique contemporaine n'a pas subi une véritable remise en question profonde de bon nombre de ses piliers hérités de la tradition musicale occidentale, ni au niveau de la pratique, de la production, de la transmission et de la réception, ni au niveau des références identitaires.

En dépit des discours des finalistes du Forum du NEM 2004 sur la nécessité de construire une nouvelle éthique de l'écriture et de l'écoute musicale, chacun a démontré à sa façon son attachement à la tradition, chacun reconnaît la force de la tradition. Et si John Rea, en tant que membre du jury, est tout à fait conscient des changements profonds qui découlent de l'entrée de la technologie dans le processus de production musicale, il a tendance à critiquer ces changements au lieu de changer les critères de jugement de valeur qu'il le guide dans son évaluation des œuvres des finalistes du NEM.

Comme je l'ai déjà soutenu dans le chapitre III, les musiciens viennent, il est vrai, de différents pays, maîtrisent dans certains cas des traditions bi- ou même poly-musicales et ont souvent fait une partie de leur formation musicale en dehors des centres et des institutions occidentaux de la musique, mais tous n'en adhèrent pas moins à la même conception occidentale de la musique qui se profile derrière l'apparente pluralité des langages.

Comment donc expliquer cette capacité impressionnante de la tradition musicale occidentale à maintenir les canons, même dans son incarnation contemporaine qui s'est définie dans la rupture avec la tradition?

Pour répondre à cette question, il convient peut-être de se détacher des discours qui entourent la musique et se concentrer sur les processus concrets à travers lesquels les cadres de référence de la musique contemporaine sont inscrits dans la pensée et dans la pratique quotidienne des jeunes compositeurs.

Face aux défis que John Rea a relevés dans le cadre de notre entretien, il me semble que les discours des compositeurs sur les écoles stylistiques, sur les milieux musicaux dans lesquels ils sont établis et sur les dimensions éthiques et politiques de la composition musicale ne suffisent point pour assurer la reconnaissance et se creuser un territoire qui leur est propre au sein de la tradition. Il faut aussi passer à travers des rites de passage comme le Forum du NEM qui se présente en quelque sorte comme un microcosme où toutes les dynamiques esthétiques et politiques qui ébranlent la tradition musicale occidentale sont condensées et mises en œuvre de manière ritualisée à travers

l'interaction quotidienne des compositeurs, des interprètes, des membres du jury et des auditeurs tout au long du processus de la préparation des œuvres finalistes pour les concerts à la fin de l'événement.

Avant de pouvoir « errer » loin des ornières creusées de la tradition, les compositeurs doivent d'abord démontrer leur attachement à la tradition en exhibant leur maîtrise de ses canons. Et avant d'acquérir la reconnaissance de leurs pairs, les compositeurs doivent d'abord passer à travers des rituels de la reconnaissance, comme les auditions, les récitals, et bien sûr les concours comme le Forum du NEM.

C'est cette dimension ritualisée du Forum du NEM et son incidence sur la capacité des jeunes compositeurs de contester les canons de la tradition musicale occidentale que j'explorerai dans le chapitre IX, en m'appuyant sur mes recherches auprès des compositeurs qui ont participé à la 8^{ième} édition du Forum du NEM à Amsterdam, dans les Pays-Bas.

Cela étant dit, avant d'aborder ces enjeux, il convient de s'attarder dans le chapitre suivant au changement de scène, de pays et de continent que représente la tenue du Forum 2006 à Amsterdam.

SCÈNE III

Dans la cathédrale engloutie

Le 13 mars 2006, 10h30 du matin. Je n'avais pas du tout dormi, ayant traversé l'Atlantique durant la nuit. J'avais hâte de retrouver l'Amsterdam que je n'avais pas vu depuis mon enfance – quelques jours passés en famille sur les canaux de la ville engloutie, un bel été entre deux voyages. L'Amsterdam dont je me souvenais était belle, accueillante, un peu excentrique, remplie de marchands égyptiens qui vendaient bruyamment leurs *hamburgers* sur les trottoirs touristiques. L'Amsterdam que je retrouvai 20 ans plus tard était celle qui a vu couler le sang de Van Gogh sur son vélo brisé; celle qui a vu s'élever la voix de la droite extrême au nom de la sécurité et de l'identité; celle qui a fait parader une députée musulmane en martyr de l'Islam et en modèle de la citoyenneté intégrée (pour ne pas dire intégriste) avant de l'expulser au nom des lois xénophobes qu'elle a elle-même contribué à faire adopter. Vingt ans plus tard, les Égyptiens étaient toujours là, mais recroquevillés. Il y en avait même un au petit bistro à côté de mon hôtel – un gentil homme et père de famille qui s'est octroyé la responsabilité de nourrir la Palestinienne venue depuis le Canada seulement pour la musique.

– Comment ça va depuis Van Gogh? lui avais-je demandé en arabe, en attendant mon jus d'orange frais.

– Et vous avez entendu parler de ça même au Canada! s'étonna-t-il.

J'ai cru détecter un soupçon d'embarras dans sa voix étonnée. Il n'a pas tardé à me dire qu'au Canada, la vie était sans doute mille fois mieux pour les immigrants que dans les Pays-Bas. Que les mythes sont séduisants de loin en effet. J'ai toujours été plus consciente de mon ethnicité sur les terres européennes. Je l'étais d'autant plus dans cette Amsterdam post-2001.

Rien de mieux qu'une petite promenade dans la rue pour chasser les démons. Après quelques insultes reçues en néerlandais pour avoir osé marcher dans la voie des cyclistes; après une petite heure de repos dans mon hôtel petit budget, dont l'escalier quasi vertical aurait sans doute susciter bon nombre de plaintes et de mises-en-demeure dans l'Amérique surlégiférée, avant d'être horriblement défiguré par les pancartes « Attention pente dangereuse » ou « montez à votre péril »; après une petite sieste dans mon lit au matelas défoncé et un thé dégusté dans la cuisinette parfumée à l'odeur de la marijuana, j'ai ramassé le peu d'énergie que j'avais en réserve pour me diriger vers mon lieu d'enquête – Le Muziekgebouw¹³⁹.

L'heure avançait. J'étais en retard pour la première journée du Forum du NEM. Nerveuse, comme je le suis toujours au premier jour de n'importe quel projet, j'ai poussé la porte en verre de l'étonnant complexe et je suis entrée.

Je me souviens très bien de la première fois que j'ai vu le Muziekgebouw – une structure carrée et translucide, dont le teint en verre et en gris béton contrastait avec les maisons de brique multicolores qui le dévisageaient de l'autre côté des rails du tram. De l'intérieur,

¹³⁹ Muziekgebouw aan 't IJ, le complexe consacré à la musique contemporaine à Amsterdam où a été tenu le Forum du NEM 2006. Le nom du complexe est très évocateur : il signifie littéralement « le centre de la musique au bord de la rivière IJ (prononcé Ai) (je reviens sur la localisation emblématique du Muziekgebouw dans le chapitre conclusif de cette thèse).

comme de l'extérieur, son décor minimaliste dominé par le beige démaquillé du bois sans vernis résonnait bien avec l'esprit nudiste que l'édifice semblait vouloir projeter.

Le silence qui m'entourait était imposant, rendu d'autant plus intimidant par le grand espace qui m'accueillit. Je ne me souviens plus du toit, sans doute parce que son hauteur et la spaciosité du foyer l'avaient discrètement poussé hors de mon champs de vision. Mais c'est surtout la profondeur du silence qui m'a le plus impressionnée. Il m'était tellement difficile d'imaginer que quelque part dans ce lieu muet un orchestre de 15 musiciens répétait ou qu'un concours de composition international se tenait que j'ai dû vérifier de nouveau si j'avais bel et bien vu une photo du NEM affichée sur la porte d'entrée qui venait de se refermer derrière moi. Je n'entendais tout simplement rien. J'étais seule au foyer, tellement seule que je n'entendais que l'écho de mes talons claquant sur le plancher de bois, pendant que je tâtonnais à droite et à gauche à la recherche de la salle de concert.

Devant le silence et la solitude qui régnaient dans le Muziekgebouw, il m'est venu à l'esprit le peu d'intérêt que suscite la musique contemporaine chez le public. Quel contraste avec le succès du Bimhuis¹⁴⁰ qui, contrairement à son voisin, est très fréquenté, non seulement par les musiciens mais par les amateurs de musique de tout genre.

Cependant, debout, là, au cœur du Muziekgebouw, j'ai eu soudain le sentiment d'avoir mis les pieds dans une cathédrale plutôt que dans un lieu boudé par le public. Le lieu imposait le silence, le respect, la réflexion, la contemplation. Cliché? Oui, c'est sans doute vrai. L'église et le musée comptent parmi les images et métaphores les plus usées dans la littérature musicale occidentale. Le musée, gardien des canons, l'église, lieu de leur vénération. Car faut-il le rappeler, la musique a pendant des siècles été vénérée par les philosophes occidentaux.

Disciples de Pythagore, la musique donnait forme et sens aux mouvements et relations des corps célestes, jusqu'à incarner l'harmonie des sphères, disaient les penseurs de l'Antiquité. Chrétiens, ils se sont contentés de substituer Dieu aux sphères et de conférer à la musique la tâche de le célébrer dans les églises. Humanistes et de plus en plus rationalistes, les hommes de la Renaissance privilégièrent le Nombre et la Nature à la divinité, renouvelant, à l'instar de leurs parrains grecques, les liens entre musique, mathématiques, astronomie et acoustique, sans jamais soustraire la musique à une vision métaphysique du monde. Perle des Baroqueux, la musique brille parmi les arts libéraux¹⁴¹ comme « le soleil au milieu des planètes » écrivait le compositeur allemand Heinrich Schütz en 1641¹⁴².

Belle à la fin du XVIIe siècle, la musique quitte les arts libéraux pour se marier aux beaux-arts. Sphères, Dieux et Nombres cèdent leur place aux passions, la musique devient émotions et chante les états d'esprit des âmes troublées de la modernité. Même l'harmonie fonctionnelle de Rameau¹⁴³ n'a pas tenu longtemps contre l'attrait de la passion musicale de Rousseau¹⁴⁴. Sevrée de la science et désignée reine de tous les arts par les rêveurs romantiques, Lumières et Raison n'enlèvent rien à la magie de la musique dans la mythologie occidentale. « Le monde pourrait être appelé une incarnation de la musique », déclara passionnément Schopenhauer en 1819, elle qui « pourrait en quelque sorte continuer à exister alors même que l'univers n'existerait pas »¹⁴⁵. Fille d'Apollon et de Dionysos,

¹⁴⁰ La maison des musiciens improvisateurs qui côtoie le Muziekgebouw (j'y reviendrai plus loin).

¹⁴¹ Grammaire, rhétorique, dialectique, arithmétique, géométrie, astronomie, musique.

¹⁴² Cité dans Michels, Ulrich. 1988. *Guide illustré de la musique*. Pp. 303.

¹⁴³ Rameau, Jean Philippe. 1965 [1722]. *Traité de l'harmonie*. New York: Broude Brothers.

¹⁴⁴ Rousseau, Jean-Jacques. 1997 [1753-1754]. *Essai sur l'origine des langues : fac-similé du manuscrit de Neuchâtel*. Paris: H. Champion.

¹⁴⁵ Schopenhauer, Arthur. 2004 [1819]. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris: Quadrige/PUF. Livre III, section 52.

dieux des arts, de l'inspiration, de la possession, disait un jeune Nietzsche, pas encore suspicieux. Enfant de leur passion et de leur lutte contre les penseurs de la raison, de la science et de la vertu, esprit révolté contre une « volonté de vérité » sans instinct, ni intuition, qui ne peut vivre « que de froide clarté et de certitude »¹⁴⁶; « sans la musique, la vie serait une erreur »¹⁴⁷, nous avertit le philosophe qui baptisa son premier texte, *La naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique*¹⁴⁸.

Même les pessimistes les plus convaincus de l'ère industrielle, comme Adorno, trouvent leur salut dans la musique, art autonome, déclara-t-il, incarnation de la négation de l'identité, libertine se révoltant contre l'asphyxie culturelle et l'apathie consummatrice¹⁴⁹. Que reste-t-il de la magie de la musique aujourd'hui? se demandent les penseurs désenchantés de la contemporanéité. Y a-t-il encore transcendance dans un monde résolument technologique?

¹⁴⁶ Nietzsche, Friedrich. 1992 [1872]. *La naissance de la tragédie*. Paris: Gallimard. Sections 1 et 14.

¹⁴⁷ Cité dans Liébert, Georges. 1995. *Nietzsche et la musique*. Paris: Presses universitaires de France. Pp. 1–14.

¹⁴⁸ *La naissance de la tragédie enfantée par l'esprit de la musique* est le titre original de la première édition de l'ouvrage célèbre de Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1872). Il a été abrégé dans les éditions suivantes pour ne retenir que la première partie, enlevant ainsi la référence originale dans le titre à la musique comme source d'inspiration (voir Liébert 1995).

¹⁴⁹ Adorno, Theodor W. 1962. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard

CHAPITRE VIII

Le Muziekgebouw ou la transcendance technophile

Dans le chapitre précédent, j'ai discuté beaucoup des canons de la tradition musicale occidentale et des figures mythiques qui veillent sur les nouvelles générations de compositeurs, mais qui peuvent aussi les écraser. J'ai écrit sur les enjeux de l'affiliation, ainsi que sur les tentatives de détachement qui se manifestent dans les discours des compositeurs. Mais faut-il sans doute souligner le fait que j'ai écrit et réfléchi sur tous ces enjeux jusqu'à présent d'un lieu très précis : l'Amérique du nord.

1 Retour au berceau

En fait, la majorité des interlocuteurs qui ont contribué à ma compréhension des enjeux de la reconnaissance dans la musique contemporaine ont jusqu'à présent parlé depuis l'Amérique du nord. Ce détail est extrêmement important si l'on considère l'histoire de la tradition musicale occidentale et sa diffusion dans le Nouveau Monde par les missionnaires et les colons européens. Le continent nord-américain est désormais devenu un lieu de convergence important pour ceux qui s'attachent à cette tradition et qui sont impliqués dans la musique contemporaine. Il n'en reste pas moins que ce n'est pas en Amérique que la tradition musicale occidentale est née, mais en Europe. Étant localisé en dehors du berceau de la tradition, le Forum du NEM 2004 constituait, en effet, un site particulièrement intéressant pour réfléchir au rapport qu'entretiennent les jeunes compositeurs avec la musique contemporaine et la tradition musicale occidentale de manière plus générale. Mais qu'arrive-t-il lorsque le Forum du NEM, un événement qui a contribué à la promotion de la musique contemporaine du Québec à l'échelle internationale, est tenu dans le berceau de la tradition, c'est-à-dire en Europe?

C'est en Europe que l'histoire de la musique occidentale s'impose de la manière la plus palpable et tangible. C'est en Europe que les mouvements avant-gardistes de la musique

contemporaine ont pu s'enraciner et s'institutionnaliser de manière solide. Dès qu'on entre dans le Muziekgebouw, le lieu qui a hébergé le Forum du NEM 2006, on est frappé par cette réalité, par une pensée musicale ancrée dans des siècles d'histoire qui du coup semble plus intimidante que jamais.

La localisation du Forum du NEM 2006 a eu à mon avis un impact important sur le déroulement de l'événement et sur les débats qui ont eu lieu entre les divers participants. Alors avant de revenir au Forum du NEM comme tel, il me paraît pertinent de m'attarder au lieu où la majorité des activités du Forum fut tenue, notamment la salle de concert du Muziekgebouw. Cette promenade virtuelle me permet de mettre en lumière de manière plus approfondie le contexte dans lequel le Forum du NEM 2006 s'est déroulé. Elle me permet aussi d'offrir quelques indices de la véritable force des valeurs et des conventions qui entourent la musique contemporaine, car ce sont avec, à travers, et contre celles-ci que les jeunes compositeurs participant au Forum doivent composer leurs musiques et tenter d'acquérir la reconnaissance dans le cadre de l'événement.

2 Mettre en scène la musique contemporaine

Au cours de l'histoire des sociétés occidentales, la musique a trouvé refuge dans les lieux qui représentent le plus fidèlement les multiples sens qu'on lui attachait et le rôle qu'on lui attribuait dans la société. La musique des sphères des penseurs grecques habitait le Cosmos, le Christianisme l'a hébergée dans les églises, les Rois et les aristocrates dans leurs cours, les bourgeois du XVIIIe siècle l'intègrent au décor du salon. Depuis le XIXe siècle, sa maison est la salle de concert¹⁵⁰. Alors quel « maison » pour la musique contemporaine?

¹⁵⁰ Ce n'est pas seulement dans ces lieux que la musique se faisait bien sûr. Par exemple, la musique profane de la Renaissance ne se trouvait pas dans les églises et les compositeurs du XIXième siècle se sont inspirés d'abord de la musique paysanne pour composer bon nombre de leurs œuvres qui, plus tard, furent interprétées dans les grandes salles de concert des métropoles européennes. Ainsi, les lieux que je cite ici ne concernent que la musique dite « savante » et ne représentent qu'une version de l'histoire de la musique occidentale – celle qui est centrée sur le répertoire canonisé et sur les groupes puissants des sociétés occidentales, comme les intellectuels, les représentants de l'Église, la noblesse et la bourgeoisie. Si j'ai repris l'intrigue de cette version de l'histoire, c'est en partie parce que la musique contemporaine s'inscrit justement dans cette généalogie privilégiée.

Il convient de rappeler, d'abord, que le Muziekgebouw s'inscrit dans une longue généalogie de salles de concerts en Europe. Ces salles ont été construites, comme le souligne le musicologue William Weber, afin de mettre la musique au centre des activités sociales. Cette tendance est arrivée à son apogée au XIXe siècle lorsque les salles de concert deviennent à la fois des lieux de vénération de la musique, ainsi que des monuments culturels et identitaires :

The concert halls established after the middle of the 19th century displayed the lofty role that concerts had come to hold in European cultural life. The most important was the Musikvereinsaal of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna. Constructed in 1870, it occupied a central place on the new Ringstrasse, the avenue made possible by the removal of the ancient city wall; as such, it was not simply a place of recreation but rather a major civic and national institution. ... Numerous municipal halls were built throughout Europe and North America, largely for use as concert halls; and local orchestras too became sources of civic pride and identity (Weber 2001:§4;(v)).

Si ce n'est pas certain que leur rôle est le même, les salles contemporaines occupent toujours une place importante dans l'imaginaire social comme le démontre la description suivante de l'histoire du Muziekgebouw :

The opening of the Muziekgebouw aan 't IJ marks a special moment in Dutch music history. There are three factors which determine the arrival of a new concert hall: the wishes of the composers, the musicians and the audience. 100 years ago, the building of the Concertgebouw brought a change in the acoustic poverty of Amsterdam. The result was an internationally flourishing orchestral culture. In the late seventies, the ensembles managed to break free of traditional concert practices and the air was buzzing with innovation. From 1981, Jan Wolff cleared the way for this new music in the premises on the Weesperzijde, in Amsterdam, and within a few years, he had managed to place Muziekcentrum De IJsbreker firmly on the international musical map. As a consequence, the small concert hall was bursting at the seams and so, over eighteen years ago, he began his search for a new concert hall. It had to be a visionary building for the 21st century with more than one auditorium, plus rehearsal spaces and offices for ensembles and music organisations. And, of course, plenty of room for music, musicians and audiences!¹⁵¹

Ainsi les salles de concert sont primordiales non seulement pour la transmission et la diffusion de la musique contemporaine, mais aussi comme lieux de construction d'un savoir et d'une culture musicale nationale. En effet, le Muziekgebouw est aujourd'hui la résidence principale des ensembles de musique contemporaine les plus connus des Pays-Bas, ainsi que des organismes et des sociétés de concert tels que le centre de musique Gaudeamus, l'un des acteurs les plus influents aux Pays-Bas en ce qui concerne la diffusion, la subvention et la promotion de la musique contemporaine.

¹⁵¹ Extrait de l'histoire du Muziekgebouw tiré du site officiel du complexe : <http://www.muziekgebouw.nl/uk>. Consulté le 7 décembre 2008.

Comme l'a remarqué Marko Nikodijevic, l'un des compositeurs participant au Forum du NEM 2006, à Amsterdam (cf. chapitre IX, section 3), tout passe désormais par Gaudeamus et le Muziekgebouw. Ils sont devenus des passages obligés pour les jeunes compositeurs aux Pays-Bas qui espèrent faire entendre leur musique sur scène et sur disque. Cette centralisation du réseau musical semblait l'inquiéter.

Par ailleurs, la présence d'une salle de concert adéquate pour accueillir la musique contemporaine est considérée comme étant nécessaire à la survivance même de ce répertoire. Il m'a paru particulièrement emblématique que chaque période d'épanouissement musical à Amsterdam soit marquée dans l'extrait ci-dessus par la construction d'une nouvelle salle de concert : d'abord la construction du Concertgebouw, suivie du Muziekcentrum De IJsbreker (dont le nom évoque l'expression « icebreaker » ou brise-glace), pour aboutir au Muziekgebouw.

Cette attitude transparaît dans la plupart des conversations avec les jeunes compositeurs ainsi que les musiciens du NEM. Rappelons que le compositeur québécois Alain Beaubesne, l'un des participants au Forum du NEM 2002, aujourd'hui président de la société de concert Codes d'Accès à Montréal, avait attribué, en partie, la marginalisation de la musique contemporaine à Montréal à l'absence de salles de concert adéquates permettant de mettre en valeur cette musique. Cela étant dit, au-delà des questions d'infrastructure musicale soulignées par les compositeurs et les musiciens, pourquoi les anthropologues devraient-ils attacher tant d'importance à un simple bâtiment?

En fait, comme le démontre l'ethnomusicologue Amanda J. Weidman, en tant que lieu d'ancrage et de transmission de la musique, les salles de concert participent intimement à la mise en scène et à la canonisation d'une certaine conception de la musique comme production culturelle :

The concert hall brought about a particular structure of presentation, one that was based on a clear separation between the musicians and the audience, and the idea of a « repertoire » of « timeless » compositions detachable both from their original context and the contexts of their repeated performances (Weidman 2006:59).

Il ne faut pas se tromper, Weidman parle ici de la musique karnatique du sud de l'Inde, mais elle aurait pu tout aussi bien parler de la musique savante occidentale. Le développement de la musique karnatique au cours du XXe siècle comme un art musical ou musique « savante » propre à l'Inde du sud est allé de pair avec le déplacement des lieux de performance de cette musique des cours des divers royaumes indiens aux salles de concert de Madras (Chennai). Ce déplacement a contribué à son tour au processus de canonisation de certains répertoires musicaux :

The concert hall and its trappings played a significant role in this development [of canons], for canons, although perhaps originating in moral ideologies of taste, are maintained and cultivated by physical staging and modes of listening; their authority lies in their power to insinuate themselves into everyday habit and the rituals of public life (Weidman 2006:86).

Si le processus de canonisation musicale passe par la mise-en-scène dans une salle de concert d'un certain type de musique et le renforcement d'un certain ensemble de pratiques et de conventions, voire de rituels, quelle est donc la mise-en-scène que propose le Muziekgebouw et quelles sont les pratiques et les conventions musicales que son architecture extérieure et intérieure tente d'encapsuler ou de mettre en valeur?

3 Un musée sonore millénaire

Rendue à ma destination le premier jour de mon arrivée à Amsterdam, j'ai été tout de suite frappée par l'architecture du Muziekgebouw. Si, comme l'a proposé Mary Douglas, la « maison » (home) est un lieu physique où certaines pratiques et valeurs communautaires sont réalisées, organisées et reproduites à l'échelle microcosmique (Douglas 1991), le Muziekgebouw, comme structure, lieu et « maison » de musique, me semblait dire beaucoup des musiques et musiciens qu'il héberge, de la pensée musicale qui se profile derrière sa conception architecturale, mais surtout de la place que prend ou qu'on voudrait donner à la musique contemporaine dans la société, du moins dans un pays comme les Pays-Bas qui est coincé entre deux centres de la tradition musicale occidentale (la France, et l'Allemagne).



Figure 5 Muziekgebouw aan't IJ, Amsterdam, mars 2006

En ouvrant la porte de la grande salle de concert du Muziekgebouw, on est tout de suite frappé, d'abord, par son allure extrêmement simple et minimaliste. Cependant, cette allure modeste est trompeuse comme le démontre cette description détaillée de la salle :

The auditorium is moveable on three sides. The acoustic ceiling can be moved up and down, which provides unique, variable acoustics. The floor can be either completely flat or tiered, with a difference of 1.20m with respect to the stage, so that various auditorium arrangements are possible for both the flat or tiered floor. And finally, the side walls by the stage can move in and out, and the back wall can be hoisted up, making it possible to experience intimate chamber music or a full symphony orchestra (cf. note 143).

Dans une autre partie de cette description de la salle, un lien est établi entre cet exploit impressionnant sur le plan technologique et conceptuel et l'ouverture de la musique contemporaine à d'autres genres et traditions musicales :

More than 100 years after the Concertgebouw, the Muziekgebouw aan 't IJ is opening its doors as the concert hall of the 21st century. At last, Amsterdam has a fully-equipped medium-sized hall for a classical repertoire which is becoming increasingly broader and more varied. The Muziekgebouw aan 't IJ shows current musical developments in the form

of festivals, thematic projects, multimedia concerts and special series, which continually forge links with other eras, styles, cultures and art forms (cf. note 143).

Un amphithéâtre qui se plie littéralement devant les sensibilités acoustiques les plus extravagantes des compositeurs et qui satisfait le désir d'intimité du petit auditoire d'un concert de musique de chambre, tout comme les ambitions de grandiosité publique d'une symphonie. Une salle de concert qui permet de voyager à travers époques, styles et cultures musicales. Le Muziekgebouw représente à certains égards, du moins du point de vue de ses concepteurs, l'aboutissement d'un long cheminement dans le développement des salles de concert. Il met en relief le rôle qu'une certaine configuration de l'espace sonore a joué dans la transformation du répertoire musical occidental depuis le XVIIIe siècle.

Dans son ouvrage intitulé *Authenticities* (1995), le philosophe Peter Kivy souligne le virage graduel en Europe, au cours du XVIIIe siècle, d'un répertoire qu'il appelle « média-mixte » à un répertoire musical de contemplation, et l'apparition, en conséquence, de la salle de concert comme lieu de contemplation de cet art sonore. Le répertoire média-mixte renvoie ici à des musiques interprétées et composées pour une occasion et un auditoire spécifique et qui étaient souvent accompagnées d'une mise en scène réunissant la danse et la musique. Ainsi, l'œuvre et son contexte de performance comprenaient toujours un élément théâtral qui renvoyait à une occasion spécifique. Donc, le son n'était pas l'élément dominant dans ce contexte. Le contenu musical et stratégie de composition de l'œuvre variaient selon le lieu de la performance. Par exemple, les compositeurs orchestraient les œuvres de musique de chambre en tenant compte du caractère intime du lieu de l'exécution de leur musique. Enfin, tous ces aspects favorisaient une dynamique de participation entre l'auditeur et la musique. Pour soutenir son hypothèse, Kivy donne l'exemple de la suite de Handel, *Water Music*. Cette dernière, soutient-il, fut composée pour un événement et son déroulement. Exécutée sur un bateau royal, naviguant sur un canal d'eau durant une célébration sociale, l'œuvre faisait partie d'un défilé, représentant l'élément sonore d'un ballet orchestré, où les spectateurs étaient aussi les danseurs (Kivy 1995). Selon Kivy, contrairement aux symphonies de Beethoven ou de Brahms, une telle œuvre ne peut

survivre la critique sévère d'une audition pénétrante dans une salle de concert, *Water Music* ayant été conçue pour un événement multimédia (Kivy 1995).

Suite à la séparation graduelle sur le plan esthétique et idéologique de la musique de son milieu social et de son contexte de performance, la salle de concert se voit attribuer de plus en plus la fonction d'un musée sonore. À l'intérieur, des musiques pour toutes les occasions sont exposées. La mise-en-scène est réduite au minimum et une acoustique standard est déterminée. Tout est organisé pour favoriser la projection du son. Le répertoire conçu pour des lieux plus intimes est par conséquent interprété et diffusé dans un lieu très publique. Pour la première fois, des auditeurs de milieux sociaux variés ont accès à la même musique. Exposée dans une salle de concert, cette grande variété de musiques trouvent leur sens esthétique dans leur valeur contemplative. Par conséquent, les compositeurs entreprennent de plus en plus la composition d'une musique qui pourrait répondre à ce besoin – une musique, dont la valeur réside uniquement dans sa qualité sonore (Kivy 1995). Graduellement, affirme Kivy, les aspects visuels et contextuels de la musique furent largement délaissés, leur importance par rapport à l'exécution de l'œuvre, oubliée.

C'est à toutes ces dérives que les artisans du Muziekgebouw semblent avoir voulu répondre en créant une salle de concert ultra flexible avec les outils de recherche acoustique, architecturale et technologique les plus avancés. Au lieu de réduire toutes les œuvres à une seule et même sonorité acoustique, c'est la salle de concert qui s'adapte désormais pour recréer les conditions de performance propres à chaque œuvre. Mais cette reconfiguration de la salle de concert ne remet aucunement en question les idées fondamentales qui caractérisent l'expérience esthétique occidentale, notamment l'écoute silencieuse et contemplative de la musique. Il ne remet pas plus en question la conception de l'œuvre comme une entité autonome qui transcende son contexte de création. Au contraire, on ne fait que renforcer cette posture en rendant la salle de concert plus efficace au niveau de la diffusion de la musique, pour mieux contempler l'œuvre, sans avoir à se déplacer.

Il est très clair que la musique contemporaine ne s'est pas du tout détachée de ces notions, ni des catégories de pensée qu'elle a héritées de trois siècles de musique tonale.

Au contraire, tout est arrangé dans le Muziekgebouw pour renforcer la transcendance par le biais de la contemplation musicale, tant du côté des auditeurs que du côté des interprètes qui peuvent enfin exécuter les œuvres avec plus d'« authenticité ».

Ici, le rôle qu'a joué et que continue à jouer la technologie dans la concrétisation d'une conception spécifique de la musique contemporaine et de son rôle dans la société mérite d'être souligné. Comme l'a si bien démontré John Rea dans notre entretien, il est impossible de penser les sociétés contemporaines, encore moins leurs productions culturelles sans réfléchir à la technologie. Ce n'est donc pas surprenant que la vaste majorité des études portant sur la musique contemporaine soient centrées sur le rôle de la technologie dans la production et la réception musicale. Si certains voient dans l'entrée de la technologie dans le processus créatif la remise en question de la conception romantique de l'artiste, ainsi que des critères de jugement de valeur de la musique, d'autres y voient le retour bienvenu de la musique dans le *Zeitgeist* des XXe et XXIe siècles, c'est-à-dire dans le berceau de la pensée scientifique (Heinrich 2003). Le Muziekgebouw démontre que ces attitudes ne sont pas opposées. Au contraire, sa salle de concert incarne de manière concrète la vénération de la musique comme entité métaphysique en surmontant, à l'aide de la technologie, les limites physiques de la salle de concert.

Lorsque j'ai mis les pieds dans le Muziekgebouw, j'ai compris que ce dernier ne résiste pas non plus que les salles de concert traditionnelles à la narrative séductrice de la transcendance. Comme le démontre l'exemple de la salle de concert du Muziekgebouw, la pensée transcendantale des Lumières, même dans son incarnation romantique continue à faire partie de l'imaginaire musical occidental en dépit des remises en question provoquées par l'intrusion de la technologie, et en dépit du discours de la rupture dans lequel la musique contemporaine tend à être enveloppée.

Dans les pages suivantes, je m'attarderai sur les sources de ce discours de la rupture en explorant de manière plus approfondie l'héritage avant-gardiste qui a tant marqué la musique contemporaine. Je ferai cela toujours en tirant mes repères du Muziekgebouw.

4 Romancer l'avant-garde

Je ne suis certainement pas la première à m'inspirer de l'architecture, particulièrement celle des institutions occidentales, pour penser la musique, la technologie et les situer dans la société. C'est justement dans cette perspective que le musicologue Hugues Dufourt réfléchit sur le statut de l'art en Europe depuis le début du XXe siècle à partir d'une analyse comparative des projets et missions artistiques et sociales de l'IRCAM à Paris et du Bauhaus à Dessau, la célèbre école des arts et des métiers qui a existé entre 1919 et 1933¹⁵².

En effet, en admirant le Muziekgebouw, ce sont l'IRCAM et le Bauhaus, deux autres institutions dédiées aux productions culturelles contemporaines et dont l'architecture est inspirée des mouvements avant-gardistes du début du XXe siècle qui me sont venues à l'esprit :

La célèbre architecture de parois vitrées, de murs transparents et de passerelles, qui constitue l'édifice de 1925 [le Bauhaus], préfigure l'actuelle construction de l'IRCAM, elle aussi fondée sur l'espace et la lumière. Les deux bâtiments ont en commun le dessin géométrique et la légèreté aérienne des structures. Ils semblent se rejoindre dans l'ambition d'un même dessein fonctionnaliste. ... [Le Bauhaus] affirme solidairement les exigences absolues de la vérité constructive, la soumission de la forme à la fonction et l'interdépendance architectonique du tout et des parties (Dufourt 1998:90).

Paradoxalement, c'est en partie pour rompre avec la longue tradition de mythification des arts, particulièrement la musique, que les fondateurs d'institutions avant-gardistes telles que l'IRCAM et le Bauhaus ont tenté d'ancrer les arts dans la technique, à travers le mariage de la musique et de la recherche scientifique à l'IRCAM, et à travers la combinaison de l'architecture, de l'artisanat, des arts plastiques et des arts appliqués fonctionnels et industriels au Bauhaus.

¹⁵² Voici un aperçu de l'histoire du Bauhaus, tiré du site officiel de la Fondation Bauhaus Dessau : « The Bauhaus, founded in Weimar 1919 by Walter Gropius, was Germany's most famous and most avant-garde art and design school. The Bauhaus Building in Dessau was constructed based on designs by Walter Gropius in 1925/26 when the political situation in Weimar forced the school to move to Dessau. It was this building's architecture as well as the Bauhaus' significance for architecture and design in the 20th century that motivated the UNESCO to add the Bauhaus Building and the Master Houses close by to their World Heritage List in December 1996. The Bauhaus Dessau Foundation is a centre for experimental design, research and teaching. The key concept in all areas of the Foundation's work is the critical reflection of Modernism – the discourse of Modernism, which forms a bridge between the historical Bauhaus and the Bauhaus as it is today. The visionary potential and ideals of the historical Bauhaus serve as a basis for the Foundation's current activities, which are cater to the needs of the 21st century » (Bauhaus Dessau Foundation : <http://www.bauhaus-dessau.de/index.php?The-Bauhaus-Dessau-Foundation-today>. Consulté le 8 décembre 2008).

Le Bauhaus et l'IRCAM traduisent à plusieurs égards le désir de leur fondateurs de soustraire aux arts et à la musique (dans le cas de l'IRCAM) le piédestal métaphysique et transcendantal sur lequel penseurs, philosophes et esthètes de l'Occident les ont mis, depuis des siècles (cf. scène III). C'était pour ces fondateurs, la seule façon de l'accorder de nouveau avec la tonalité technocentrique du XXe siècle.

Cependant, ni l'un, ni l'autre, n'échappent au mythe fondateur qui accorde à l'art – et particulièrement à la musique – un statut particulier dans la pensée occidentale :

L'IRCAM proche en cela des perspectives du Bauhaus, reconnaît à l'art une spécificité et une dignité éminentes, considérant que la musique est non seulement un phénomène de culture singulier, entendu par opposition à d'autres modes de la culture humaine, mais qu'elle constitue une fonction originale de l'esprit, fonction de production universelle. C'est affirmer par là l'autonomie créatrice de la musique par rapport aux connaissances et aux techniques qui s'y rapportent et soutenir même que la musique et la recherche musicale exercent un ascendant sur les sciences et techniques qui s'y appliquent (Dufourt 1998:109).

Si le Muziekgebouw s'inscrit dans la lignée avant-gardiste du Bauhaus et de l'IRCAM, on ne peut que s'interroger sur l'ambiance ecclésiastique qui régnait à l'intérieur, une ambiance qui, selon moi, reflète la fausse rupture que les modernistes avant-gardistes ont tenté d'établir entre le formalisme, le rationalisme, l'esprit technocentrique et industrialisé du XXe siècle et le transcendantalisme qui a marqué l'histoire de la musique occidentale.

Comme je l'ai indiqué brièvement plus haut, le Muziekgebouw, tant au niveau de son architecture, qu'au niveau de sa raison d'être, est à plusieurs égards le descendant d'institutions telles que l'IRCAM à Paris et le Bauhaus à Dessau, qui ont servi d'icônes pour différentes visions des productions culturelles contemporaines :

Le Bauhaus symbolise aujourd'hui encore la conjonction du modernisme, de la création et de la recherche. [II] reprend à son compte les objectifs initiaux des mouvements d'avant-garde qui, à l'instar du groupe hollandais De Stijl, du constructivisme et du productivisme russes ainsi que des mouvements expressionnistes tardifs de l'Arbeitsrat für Kunst et du Novembergruppe dans l'Allemagne de 1918, voulaient intégrer l'architecture à un projet global de société (Dufourt 1998:96).

En effet, le Muziekgebouw porte dans sa construction même les traces d'une vision avant-gardiste qui fut propulsée à l'avant-scène culturelle européenne sous diverses formes 100 ans plutôt et dont l'un des porteurs les plus influents fut le groupe néerlandais De Stijl.

À l'instar d'autres mouvements avant-gardistes locaux qui ont émergé dans divers pays, De Stijl faisait appel à une nouvelle esthétique en préconisant le retour aux éléments fondamentaux de la création : les couleurs primaires, les formes géométriques, les lignes droites. De Stijl cherchait tout simplement, résume éloquemment Dufourt « l'harmonie au-delà de l'histoire, dans l'universalité intemporelle des purs rapports plastiques » (Dufourt 1998:94). C'est tout cela qui vient à l'esprit lorsqu'on pose le regard sur le Muziekgebouw.

Il est tout à fait étonnant qu'un siècle après l'essor et la supposée chute des mouvements avant-gardistes, le Muziekgebouw soit construit à leur image. Si les discours esthétiques modernistes de ces derniers ont été remis en question par le virage postmoderniste et d'autres changements culturels et politiques, comme la mondialisation, qui ont eu lieu au cours du XXe siècle, il n'en reste pas moins qu'une certaine conception mythifiée de l'avant-garde perdure, non seulement dans les institutions, mais à travers la forme même que prennent ces institutions. Une forme architecturale qu'on peut qualifier de militante dans son désir de s'affranchir de la différence et de la territorialité tant sur le plan esthétique que sur le plan social (cf. le chapitre conclusif à cette thèse). Une forme à travers laquelle les arts et l'architecture seraient réinventés en embrassant toutes les possibilités qu'offre la technique et en se débarrassant du coup de l'histoire, de la culture, de l'ornement, de tout ce qui relève de l'identité comme le résume bien Raymond Williams :

The central products of that earlier period [early twentieth century] ... was a new set of 'universals', aesthetic, intellectual and psychological, which can be sharply contrasted with the older 'universals' of specific cultures, periods and faiths, but which in just that quality resist all further specificities, of historical change or of cultural and social diversity : in the conviction of what is beyond question and for all effective time the 'modern absolute', the defined universality of a human condition which is effectively permanent (Williams 1989:38).

Dans l'esprit avant-gardiste, seule la forme la plus pure et l'abstraction, seule l'indifférence à la différence et ses signes que rend possible la technologie peuvent apaiser les conflits sociaux :

L'architecture était appelée à convertir l'art en un programme d'action, à unir la sculpture, la peinture, les arts appliqués et l'artisanat en un seul paradigme plastique et à fournir à l'urbanisme une matrice destinée à amortir les conflits sociaux tout en lui permettant, par la

planification, d'ajuster des moyens techniques collectifs à une meilleure élucidation des finalités sociales (Dufourt 1998:96).

5 Localiser l'universalisme

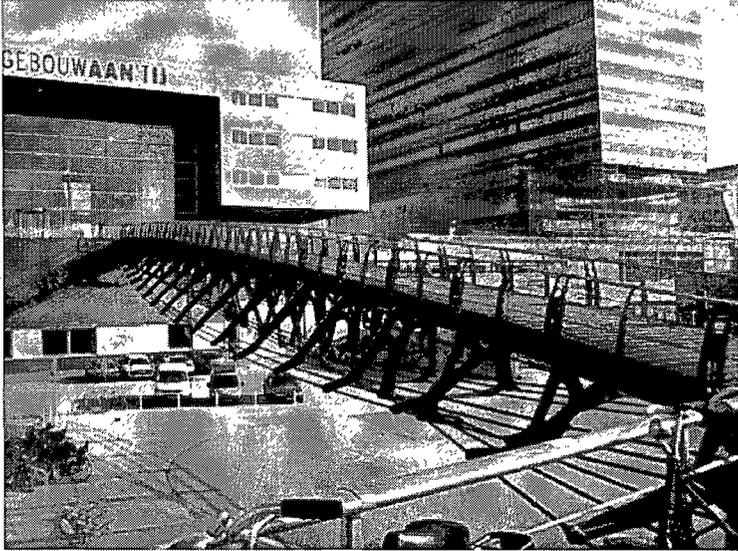


Figure 6 Le pont qui mène à l'entrée du Muziekgebouw, Amsterdam, mars 2006.

Il est possible d'entrevoir à travers l'architecture du Muziekgebouw qui fait écho aux principes de De Stijl, et à travers sa localisation, le désir de rappeler la contribution des Pays-Bas au développement d'une pensée esthétique contemporaine qui se voulait tout à fait nouvelle en Europe, et de situer ainsi

Amsterdam au centre de la scène musicale contemporaine, comme métropole culturelle qui à la fois reçoit les grandes figures de la musique contemporaine et les présente au monde au bord d'un navire musical ultramoderne. Ce n'est donc point surprenant que le Muziekgebouw ait été érigé sur la rive de l'IJ, là où le capitalisme mondialisé est né, il y a près de 400 ans, grâce aux navigateurs-marchands voyageant à travers les canaux néerlandais. En fait, comme un bateau prêt à partir à tout moment, il faut littéralement traverser un pont pour accéder au bâtiment!

Les références localistes à saveur nationaliste que les architectes du Muziekgebouw ne pouvaient exprimer à travers l'architecture sans trahir le style abstrait et formaliste et les idéaux universalistes de l'avant-gardisme, ils ont pu le faire à travers la localisation du complexe. Quel meilleur endroit que cette rive pour ancrer la musique contemporaine dans l'imaginaire national néerlandais en évoquant la période la plus importante de l'histoire d'Amsterdam (cf. le chapitre conclusif à cette thèse), son âge d'or comme puissance impériale et commerciale, tout en exprimant le désir de dépasser les frontières nationales?

Mais ce n'est pas tout. De par son architecture, le Muziekgebouw rend également hommage aux mouvements avant-gardistes de l'aube du XXe siècle et les reconnaît comme les ascendants originels de la musique contemporaine, du moins celle que l'auditeur devrait s'attendre à découvrir en fréquentant le Muziekgebouw.

Alors déjà depuis l'extérieur, avant même d'entrer dans le complexe, avant même d'écouter une seule note de musique, les frontières de la musique contemporaine sont clairement délimitées, tant par rapport à la société néerlandaise, que par rapport à la tradition musicale occidentale. Ces frontières sont celles qui furent établies par une frange de compositeurs, de théoriciens et d'interprètes modernistes du début du XXe siècle qui, à l'instar de leurs homologues en peinture et en architecture, ont tenté à leur tour de développer un nouveau langage musical affranchi des hiérarchies sonores et d'autres conventions héritées du système tonal.

L'inscription du Muziekgebouw dans la lignée moderniste avant-gardiste n'est pas surprenant si l'on prend en compte le statut canonique dont jouissent les personnages qui lui sont associés :

In the aftermath of the Second World War, aided by Schoenberg's substantial influence and pedagogic writings, it was the serialist lineage of musical modernism that became dominant in the institutions and the teaching of new music. ... The lineage that became institutionally and ideologically dominant in musical modernism—serialism and its aftermath—and which is defined as an absolute and autonomous aesthetic development, won out over the eclecticism of other early modernist experiments, including the various forms of aesthetic reference to other musics (Born et Hesmondhalgh 2000:12).

Mais ce choix suscite encore une fois des questions sur tout ce qui a été exclu en conséquence afin d'adhérer à la vision universaliste et dépourvue de différence de l'avant-garde. En contemplant l'architecture du Muziekgebouw, on ne peut qu'être frappés par le manque total de références au caractère cosmopolite de la ville d'Amsterdam et de ce fait à la palette complexe de musiques qui font partie du paysage sonore des XXe et XXIe siècles. Le visage neutre du Muziekgebouw ne reflète en rien la pluralité ethnique de la ville, ni son éclectisme sur le plan musical, tout comme le discours universaliste et formaliste des avant-gardistes en musique tendaient à occulter toute forme de différence :

The earlier modernist (or proto-postmodernist) experiments with representations of others—whether exotic, nationalistic, or populist—gave way to an increasingly abstract, scientific, and rationalist formalism based still on the near or total negation of tonality. Postwar high modernist composition powerfully asserted musical autonomy, refusing the representation of ethnic or popular musics in the name of formal innovation and rigor; and the modernisms of Bartók and Stravinsky, which engaged with folk and ethnic musics, failed to achieve hegemony in the face of the systematic serialisms of Boulez, Stockhausen, and Babbitt (Born et Hemondhalgh 2000:15).

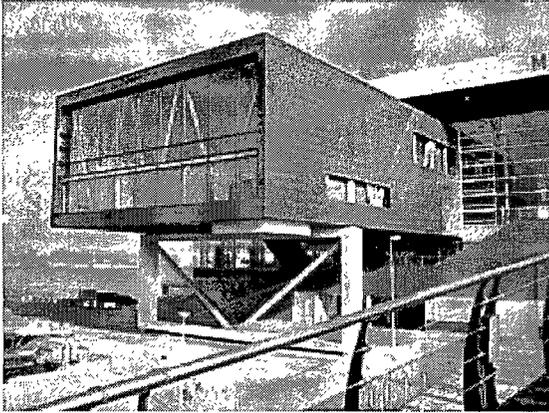


Figure 7 Le Bimhuis, Amsterdam, mars 2006

Le rapport problématique qu'entretient une telle conception de la musique contemporaine avec tout ce qui sort de son cadre de référence privilégié, devient tout à fait flagrant lorsqu'on examine le placement architecturale du Bimhuis, la section du complexe qui est réservée aux musiques jazz et improvisées¹⁵³ :

Right next door to the Muziekgebouw aan't IJ, is a 'black box' on stilts which holds the new Bimhuis, for jazz and improvisation. ... The two organisations are neighbours. Although it is a single construction project, they are two separate buildings, occupied by two different organisations, each with its own programming. However, the Bimhuis and the Muziekgebouw aan't IJ will collaborate regularly on theme projects and festivals (cf. note 143).

Le Bimhuis est un rectangle noir et opaque accolé sur l'un des côtés du Muziekgebouw. Le contraste flagrant entre le Bimhuis et le Muziekgebouw évoque une certaine incommensurabilité entre musique contemporaine et jazz qui semble impossible à résoudre, malgré les occasions ponctuelles de collaboration. La voilà, la maison de jazz, gauchement attachée au bâtiment principal comme un organe étranger qui refuse de s'assimiler à son nouveau corps. Bien sûr, le contraire peut être vrai aussi : le jazz sortant du corps même de la musique contemporaine. Par contre, en donnant un nom différent à la section jazz, i.e. Bimhuis, la distinction entre deux mondes et deux répertoires de musique est plus que soulignée.

Ce que la localisation et la structure architecturale du Muziekgebouw semblent vouloir nous dire est que la musique contemporaine renvoie de plus en plus à un ensemble de

¹⁵³ le BIM de Bimhuis est un acronyme qui renvoie en néerlandais à « la fondation des musiciens improvisateurs ».

pratiques dont l'identité s'est construite en excluant poliment d'autres musiques qui pourtant partagent son temps et ses lieux, comme le jazz et les musiques improvisées¹⁵⁴.

6 Transition

Les images et représentations qui enveloppent le site même du Muziekgebouw mettent en perspective les observations de John Rea sur la force de la tradition, sur la rupture imaginaire plus que réelle que le virage postmoderniste en musique a effectuée dans le paysage musical, sur l'incidence du milieu et de l'infrastructure musicale sur le développement de la musique contemporaine et l'épanouissement ou non de la créativité chez les artistes, sur la pénétration de la technologie dans le processus de production musicale et, enfin, sur le peu de traces tangibles qu'a laissées l'expansion de la tradition musicale occidentale par-delà les frontières de l'Europe sur ses paradigmes dominants. Je reviendrai sur cette dernière observation qui touche au cœur de l'enjeu postcolonial dans le chapitre conclusif. Il suffit de dire que ces images et représentations sont de bons indicateurs aussi des défis que les jeunes compositeurs doivent relever pour se démarquer dans le cadre du Forum du NEM 2006.

Entrer au Muziekgebouw c'est aussi entrer au cœur de la tradition, là où le pouvoir des canons semble être le plus imposant, particulièrement ceux des mouvements avant-gardistes qui ont émergé à l'aube du XXe siècle. C'est se confronter aussi aux nouveaux phénomènes qui ébranlent la tradition musicale occidentale, notamment la problématique de la technologie dans la production musicale. Ce n'est donc point surprenant que ce soit l'endroit qui a été choisi pour tenir un événement ritualisé comme le Forum du NEM et pour soumettre les jeunes compositeurs à ce rite de passage vers la reconnaissance. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, beaucoup des enjeux que j'ai présentés ici en m'inspirant du site du Muziekgebouw ont été au centre de la 8^{ième} édition du Forum du NEM qui fut tenue dans ce lieu impressionnant.

¹⁵⁴ Cela étant dit, l'exclusion est sans doute, dans ce cas, un geste mutuel. Il arrive souvent que les musiciens de jazz et des musiques populaires, improvisées ou alternatives rejettent la musique dite académique ou la musique savante – deux traits associés à la musique contemporaine – et non le contraire.

CHAPITRE IX

Forum du NEM 2006 : subversion et séduction

La musique contemporaine occupe une place marginale au sein d'une tradition musicale plus large, mais, comme j'ai tenté de le démontrer à travers l'exemple du Québec et d'Amsterdam, elle est néanmoins profondément institutionnalisée et fortement subventionnée. De plus, la musique contemporaine a traversé les frontières ethniques, culturelles, et géopolitiques et a été globalisée grâce à l'expansion coloniale, mais le sentiment d'appartenance qu'elle engendre parmi les musiciens et d'autres acteurs impliqués dans sa production est tout à fait palpable. C'est en me basant sur ces prémisses que j'ai entrepris mes recherches sur les rapports qu'entretiennent les jeunes compositeurs avec la musique contemporaine, sur les rituels de la reconnaissance qui servent à solidifier et légitimer ces rapports, et enfin, sur le défi de maintenir ces rapports dans un contexte postcolonial redoublé de la remise en question des canons esthétiques de la tradition musicale occidentale qui ont été transmis depuis l'avènement de la modernité.

1 Brasser la cage ou s'y faire brassé?

Comme j'ai tenté de le démontrer dans le chapitre VII, le simple fait d'être un jeune compositeur de musique savante occidentale aujourd'hui pose pour les finalistes du Forum du NEM un certain nombre de défis qui sont issus des bouleversements esthétiques et politiques du XXe siècle¹⁵⁵. Ils sont obligés de repenser leur statut dans la

¹⁵⁵ La prolifération d'un nombre toujours croissant de discours esthétiques, de techniques de composition et d'interprétation, et de contextes de réception musicale; la critique de certaines notions modernistes et romantiques qui ont auparavant dominé dans la pensée musicale telles que l'individualité et la subjectivité artistique; la pénétration de la technologie et des médias comme outils de composition, de performance et de réception musicale; et enfin, la mondialisation de la musique – une mouvance qui est inséparable de la réappropriation postcoloniale de différents aspects de la tradition musicale occidentale à travers le monde.

société et au sein de la tradition musicale, ainsi que leur vocation, c'est-à-dire, la manière de composer la musique, et la place que celle-ci occupe dans leur vie sociale, culturelle et politique. Ce n'est donc point surprenant que la musique contemporaine soit parfois qualifiée comme étant en crise. Or, je ne partage pas cette conclusion pour des raisons que j'ai tenté d'explicitier à travers les chapitres précédents (cf. chapitre III, section 1.1; chapitre VII, section 5; chapitre VIII, sections 4 et 5).

Il suffit de rappeler que la fragmentation et la pluralité, en théorie, ont eu peu d'impact sur des pratiques profondément enracinées : Par exemple, en dépit de la déconstruction par les musicologues critiques des conceptions romantiques de l'artiste, les récitals, les auditions et les concours de musique sont toujours organisés comme de chasses au trésor, dont l'objectif est de découvrir le prochain prodige ou le talent brut qui n'a qu'à être raffiné. De plus, bien que de nouvelles voies s'ouvrent aux musiciens d'aujourd'hui qui leur permettent de se former et de vivre de leur musique sans avoir à cheminer à travers les institutions musicales, même les plus subversifs d'entre eux reviennent, ayant atteint le sommet de leur carrière, à ces mêmes institutions pour recevoir des diplômes honorifiques.

Dans les faits, la musique contemporaine est toujours très canonisée, ritualisée, et institutionnalisée et dans ce sens, elle n'est pas en rupture avec la tradition musicale occidentale qui a dominé depuis le XVIIe siècle. Comme je l'ai déjà indiqué, avant que les jeunes compositeurs puissent ajouter leur voix à des débats existentiels sur la musique (cf. chapitres VI et VII), ils doivent d'abord passer à travers les institutions de musique savante occidentale et leurs rituels, puisque ces dernières représentent toujours la principale voie vers une carrière musicale. Cette problématique m'a amenée à poser la question suivante qui sera au centre de ce chapitre-ci : comment ces jeunes compositeurs naviguent-ils à travers « le système », c'est-à-dire les rites et les structures de la musique contemporaine? Dans quelle mesure des événements ritualisés comme le Forum représentent-ils, pour les jeunes compositeurs, autant de rites de passage vers la reconnaissance au sein de l'univers circonscrit de la musique contemporaine?

Dans la littérature portant sur la musique savante occidentale, les rites de passage auxquels les musiciens doivent se soumettre pour obtenir la reconnaissance tendent à

être analysés comme les reflets d'idéologies esthétiques et culturelles plus abstraites, telles que les notions de musique absolue, de talent, de génie, d'individualité et de subjectivité artistique (Kingsbury 1988; Nettl 1995). Les rites de passage sont rarement analysés en tant que processus concrets de reconnaissance et de construction identitaire. Certains anthropologues de la musique se sont inspirés des théories rituelles pour examiner les conventions d'interprétation et de réception musicale lors des concerts de musique classique occidentale (Cottrell 2004; Small, 1987). Toutefois, dans la majorité des cas, les rituels de la musique savante occidentale ont été négligés ou, dans le cas des études ethnographiques de cette musique, ils ont été supplantés par l'étude des intrigues internes des institutions musicales (Born 1995). Par conséquent, les jeunes compositeurs ou interprètes qui sont sans doute situés sur la ligne de front de la musique occidentale et de ses rituels de la reconnaissance ont rarement, mis à part les prodiges, été au cœur de ces études. De plus, bien que des festivals et des concours de musique célèbres ont déjà été étudiés par des sociologues et des économistes (Ginsburgh et Ours 2003), ces recherches ont porté sur les résultats plutôt que sur le processus même en tant que rite de passage. Ce sont là quelques-unes des lacunes théoriques et ethnographiques qui m'ont motivée à examiner le Forum du NEM en tant que rite de passage.

On a vu dans le chapitre concernant le Forum du NEM 2004 la mesure dans laquelle des événements ritualisés et extrêmement bien structurés comme le Forum du NEM deviennent des lieux de croisement de dynamiques internes qui leur sont propres et de dynamiques externes qui sont le propre des conditions esthétiques et politiques qui les entourent. Comme nous l'a expliqué John Rea (cf. chapitre VII), on ne peut comprendre les discours et les stratégies des compositeurs finalistes au Forum sans les situer face à une tradition musicale qui s'impose avec force; face à des « pères » qui sont dans les faits des monstres dont l'ombre submerge toujours les jeunes compositeurs; face à un contexte culturel marqué à la fois par l'abondance et le désir de la stimulation constante, face à des outils technologiques de la composition musicale à la fois sans limites sur le plan sonore et extrêmement limités sur le plan de l'écriture musicale, face à leurs pairs desquels chaque compositeur essaie de se distinguer, face à des interprètes de plus en plus habiles, mais qui cherchent la musique au-delà de l'acrobatie musicale, et bien sûr face aux membres du jury qui évaluent leurs œuvres et qui peuvent ouvrir ou fermer la

porte à une carrière réussie. S'ajoutent à ces dynamiques internes des conditions externes telles que les rapports de force postcoloniaux sur lesquelles les jeunes compositeurs ont très peu de contrôle.

D'une part, ces défis mettent en évidence les contraintes qui s'imposent dans le cadre d'un événement ritualisé et qui soulignent le statut liminal¹⁵⁶ de ceux qui se soumettent à un tel processus. De l'autre, ces défis présentent autant d'opportunités pour les jeunes compositeurs de s'émanciper de cette liminalité en mettant en œuvre un certain pouvoir d'agir (*agency*), et en exerçant leur autorité de compositeur. Alors si le Forum du NEM 2004 m'a permis d'élaborer sur les discours des compositeurs et sur les conditions qui contribuent à les façonner, dans ce chapitre, je mets l'accent plutôt sur l'action ou le pouvoir d'agir des compositeurs.

Comment, me suis-je demandée, chacun des finalistes développe-t-il, dans le cadre du Forum du NEM, un récit musical individuel au sein d'un rituel opposant des finalistes qui ont tous le même âge, qui se trouvent tous pratiquement à la même étape quant à leur parcours académique et leur carrière de compositeurs, et étant donné que tous devaient composer une œuvre pour le même ensemble, dans le cadre du même événement, selon les mêmes critères de composition établis par le jury? Ces facteurs similaires sont d'autant plus mis en évidence étant donné qu'ils sont tous motivés par le même objectif : gagner la compétition.

Dans les pages suivantes, je tenterai de répondre à cette question en m'inspirant des expériences de deux compositeurs qui ont participé à la 8^e édition du Forum en 2006. Il s'agit d'Ezequiel Menalled (cf. section 2), un compositeur argentin établi aux Pays-Bas, et de Marko Nikodijevic (cf. section 3) qui est serbe et résident de l'Allemagne.

¹⁵⁶ Comme j'ai tenté de l'expliquer dans les chapitres théoriques de cette thèse, étant quelque part situés entre l'apprentissage et le professionnalisme et n'ayant pas encore eu suffisamment de temps et d'expérience pour laisser leurs emprunts sur le paysage musical, les jeunes compositeurs sont souvent les porteurs d'une identité liminale. C'est une liminalité tridimensionnelle : sociale, musicale et postcoloniale. Elle est issue, en premier lieu, du statut particulier qui est attribué aux artistes dans de nombreuses sociétés, y compris les sociétés occidentales; en deuxième lieu, elle renvoie à la position ambiguë des jeunes compositeurs parmi d'autres acteurs qui ont déjà acquis la reconnaissance au sein de la musique contemporaine et, en troisième lieu, c'est une liminalité qui découle de l'histoire coloniale de la tradition musicale occidentale et des rapports de force postcoloniaux qu'elle engendre dans le cadre d'événements qui réunissent des participants dotées de biographies transnationales. Ce troisième niveau de liminalité est au cœur de ma réflexion sur les jeunes compositeurs et leur rapports à la musique contemporaine.

J'explore la mesure dans laquelle les enjeux de l'identité, de l'affiliation et de l'appartenance (cf. chapitre III, section 3; chapitres VI et VII), d'une part, et ceux de l'autorité musicale, de la subjectivité, et de l'agencéité (ce chapitre), de l'autre, sont mis en tension à travers la stratégie que chacun a choisie pour composer son œuvre et pour la présenter aux interprètes et aux membres du jury. En posant la question ainsi, la musique revient au centre, non seulement comme enjeu postcolonial ou comme processus de reconnaissance, mais aussi comme objet médiateur à travers lequel les compositeurs se positionnent et expriment leur agencéité.

Par ailleurs, je porte mon attention sur les rapports de pouvoir entre les finalistes qui cherchent à aller au bout de leurs stratégies compositionnelles et discursives pour gagner le concours et les membres du jury qui leur lancent des défis et les évaluent. Pour analyser ces rapports de pouvoir, je m'inspire des recherches entreprises par Saba Mahmood sur le mouvement de piété chez les femmes égyptiennes (2005). Dans son ouvrage ethnographique, Mahmood propose des pistes de réflexion fort intéressantes sur la construction identitaire et sur les processus formatifs de la subjectivité qui sont généralement ritualisés. Mahmood fait également une lecture critique des concepts d'agencéité et de liberté, une critique qui s'est avérée être très pertinente pour comprendre les dynamiques de résistance et de subordination qui caractérisent à certains égards la relation entre les jeunes compositeurs et les gardiens de la tradition musicale occidentale dans le contexte du Forum – les membres du jury (chapitre III, section 3.2–4). En transposant certaines de ses idées aux rituels de la reconnaissance dans la musique occidentale, j'espère pouvoir contribuer à une nouvelle perspective sur les rapports d'errance, d'appartenance et de reconnaissance qu'entretiennent les jeunes compositeurs avec la musique contemporaine et sur la manière dont des rituels comme le Forum contribuent à la construction de leurs identités musicales.

2 Ezequiel Menalled : les ultra-sons de l'engagement



Figure 8 Ezequiel Menalled après un entretien, Amsterdam, mars 2006

El sistema que programa la computadora que alarma al banquero que alerta al embajador que cena con el general que emplaza al presidente que intima al ministro que amenaza al director general que humilla al gerente que grita al jefe que prepotea al empleado que desprecia al obrero que maltrata a la mujer que golpea al hijo que patea al perro.

– Eduardo H. Galeano¹⁵⁷

Dans les notes de programme du Forum du NEM 2006, Ezequiel Menalled¹⁵⁸ présente son œuvre finaliste, *l Sistema* (cf. disque compact, page 6), en citant le texte

de l'auteur uruguayen Eduardo Galeano. J'étais tout de suite intriguée par la musique que les mots puissants de Galeano pourraient avoir inspirée. Ma curiosité était d'autant plus piquée par le peu d'indices que fournissaient les notes de programme, bien qu'elles aient été rédigées par le compositeur lui-même. Ayant été parmi les quelques auditeurs qui ont assisté au Forum du NEM, ma lecture des notes de programme m'a portée à m'interroger sur le rapport entre le texte de Galeano et la musique contemporaine. Quel rapport entre la violence, le sarcasme et la parodie que le texte projette et les rituels de la reconnaissance auxquels sont soumis les jeunes compositeurs? Pourquoi un jeune compositeur argentin choisirait-il un texte extrêmement politisé pour en faire une œuvre

¹⁵⁷ Traduction du texte: « LE SYSTÈME qui programme l'ordinateur qui alerte le banquier qui prévient l'ambassadeur qui dîne avec le général qui remplace le président qui intimide le ministre qui menace le PDG qui engueule le gérant qui s'en prend à l'employé qui méprise l'ouvrier qui abuse sa femme qui frappe son fils qui bat le chien ». Extrait de *Dias et noches de amor y de guerra* (Jours et nuits d'amour et de guerre) de l'auteur et journaliste uruguayen Eduardo H. Galeano (1981:39).

¹⁵⁸ « Menalled was born in Buenos Aires, Argentina, in November 1980. From 1996 to 1999, he studied at the Center for Advanced Studies in Contemporary Music in Buenos Aires, and he has taken lessons from composer Santiago Santero. He now resides in The Hague. In June 2005, he obtained a bachelor's degree in composition from The Hague Royal Conservatory and in June 2007, he received a Masters from the same institution, studying with Gilius van Bergeijk, Diderik Wagenaar, and Clarence Barlow. In 2007-2008, Menalled attended the one-year Course at the Institute of Sonology, Den Haag, studying algorithmic composition with Paul Berg and analogue studio techniques with Kees Tazelaar, among other lessons. Menalled has worked with numerous ensembles, such as the Arditti Quartet, DeEreprijs, the Luxembourg Sinfonietta, the Nieuw Ensemble, and Klang. He is the founder, artistic director, and conductor of Modelo 62, an ensemble devoted to the promotion, creation, and interpretation of new music » (note biographique tirée du livret du Forum du NEM 2006).

purement acoustique où on n'entend plus les mots dans le contexte d'un événement comme le Forum du NEM?

Avant de répondre à ces questions, il importe d'abord d'expliquer brièvement comment Ezequiel Menalled a construit son œuvre. Pour commencer, il s'est enregistré en lisant le texte. Il a ensuite analysé l'enregistrement à l'aide d'un sonagramme afin d'en extraire le matériau musical harmonique et rythmique de base qui lui servira à composer son œuvre. Autrement dit, il ne s'agissait pas d'utiliser les mots comme tels, mais plutôt les sonorités et les rythmes que la lecture d'Ezequiel Menalled de ceux-ci a produit. Le voici me racontant les péripéties qui ont mené à cette stratégie de composition :

Ezequiel Menalled (E.M.) : I took a decision *a priori* which was ... first, I have to work with the right ensemble. I have to take advantage of it. I'm going to do research [i.e. to experiment]. ... Since I am studying¹⁵⁹, I feel like it's a good moment to try out a lot of things and to make all the mistakes So ... what I did [before getting to] *El-sistema* was [decide] OK. I'm going to work with [a] text. That's my priority It took me a really long time to choose which text to use. ... I was [reading] this book [*Dias y noches de amor y de guerra* (1981)] [by] Eduardo Galeano, ... a compilation of [essays] and journalistic articles written by him. It's a beautiful book. ... Mostly, it is related with the situation of all the Latin American countries and how they are ... coerced by the United States Basically, I felt like in the mood to do something with it and then I put myself in a recording studio in the school and I started to record myself reading [the] text

E.M. : In the whole book, he [Galeano] has many texts that are called *El-sistema*, so I thought I'll read all these texts that are called *el-sistema* and then I'll modify each text in a different way and it will be like a form of theme and variation piece with [a] proportional development [to] how they are placed in the book. ... But then I ... read this text, the one in the programme notes [of the Forum du NEM] and I found it so powerful and so short, and I said, no, it would be much more interesting if I do all the piece upon the same text, one text. Then I can take all the freedoms that I want. ... Only one text which, ... at the speed that I read it, is exactly the length of 15 seconds.

E.M. : So [then I said] I have to expand it I recorded myself, then, with the help of Justin Christenson, my Canadian friend and an excellent composer [and with the help of software from my teacher Clarence Barlow], I got 64 partials of my voice. ... Then I got the rhythm of my voice with the software as well. Then I modified it a bit because I didn't like it so much I modified it by hand and then I put the rhythm on top of the partials.

Yara El-Ghadban (Y.E.) : So you had a formula now that you could recognize in the piece.

E.M. : Yes, the double line. Every double line [in the score] is a group of five bars. That's the text, repeated and repeated and repeated over and over and over again (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

¹⁵⁹ Il n'avait pas encore terminé ses études de maîtrise au moment de l'entretien.

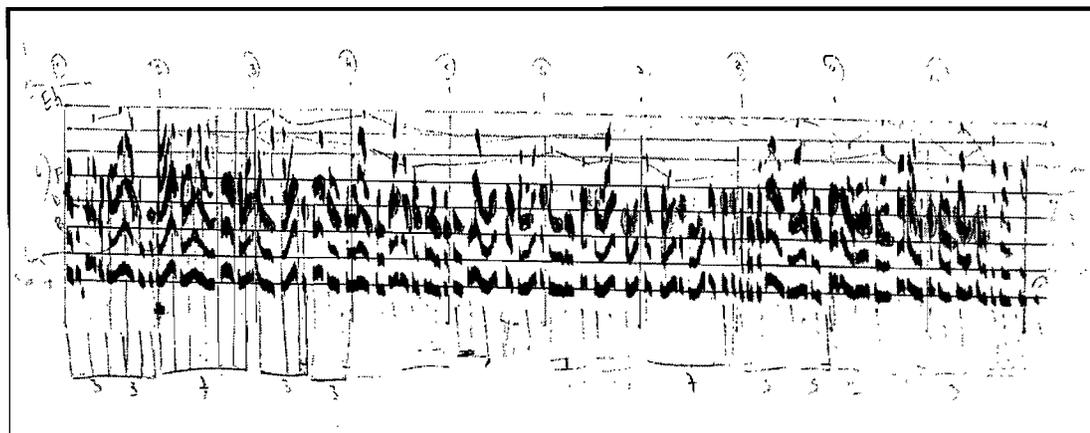


Figure 9 Sonagramme de la voix de Ezequiel Menalled lisant *El Sistema*. Les annotations à gauche et en dessous indiquent les hauteurs et les patrons rythmiques qui correspondent à sa lecture du texte et qui lui serviront de matériel musical de base pour la construction de l'œuvre. Illustration fournie par Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006.

Sur le plan formel, *El Sistema* est organisée comme une série de trois variations du texte dans sa forme musicale. La première est fondée sur des techniques d'harmonisation spectrale où il exploite d'abord le registre le plus aigu des partiels de sa voix et ensuite le registre le plus grave. La deuxième variation est une sérialisation du texte : une note est assignée à chaque lettre du texte et les accords sont composés en combinant les notes qui correspondent aux syllabes des mots du texte. En s'appuyant sur cette formule sérialisée, Menalled reprend, dans une dernière variation, le texte entier en changeant à chaque apparition du mot « *que* » (qui) l'ordre des mots. Sur le plan syntagmatique, c'est-à-dire du déroulement musical de l'œuvre dans le temps, le texte dans ses diverses incarnations spectrales et sérielles se répète à perpétuité jusqu'à la fin de l'œuvre. Le tout est encadré d'un solo de percussion au début et d'un autre solo de percussion à la fin de l'œuvre qui essentiellement exécutent le rythme de la récitation du texte par Ezequiel Menalled.

The image shows a hand-drawn musical score for a symphony orchestra. The staves are labeled on the left: Ob., Cl., Cl., Bsn., Hn., C Tpt., Tbn., Mar., and Pno. The score is annotated with circled letters (A, B, C, D, E, F) and numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6) above the notes, indicating rhythmic motifs. The tempo is marked as quarter note = 60. The piano part at the bottom is mostly blank with some faint markings.

Figure 10 Transcription brouillon indiquant la correspondance entre les mots du texte de Galeano tels que lus par Ezequiel Menalled et les motifs rythmiques utilisés dans l'œuvre de Ezequiel Menalled. Transcription fournie par Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006.

Entre-temps, l'auditeur ressent une montée de tension persistante dans l'atmosphère globale de l'œuvre, tant sur le plan harmonique, que sur le plan mélodique, rythmique et orchestral. À chaque fois que le mot « *que* » refait surface, cette tension est poussée un degré plus loin. Les phrases mélodiques et les structures harmoniques deviennent plus riches, de nouveaux instruments entrent en scène dans un style canonique (décalé), l'horizon sonore est élargie de sorte que les instruments sont poussés aux limites de leurs registres, et dans le grave, et dans l'aigu.

L'œuvre semble du coup avancer de plus en plus lentement, un effet que Ezequiel Menalled produit en allongeant les valeurs rythmiques sur le plan syntagmatique, en complexifiant l'orchestration, surtout au niveau du timbre, et en alourdissant délibérément les progressions harmoniques sur le plan paradigmatique.

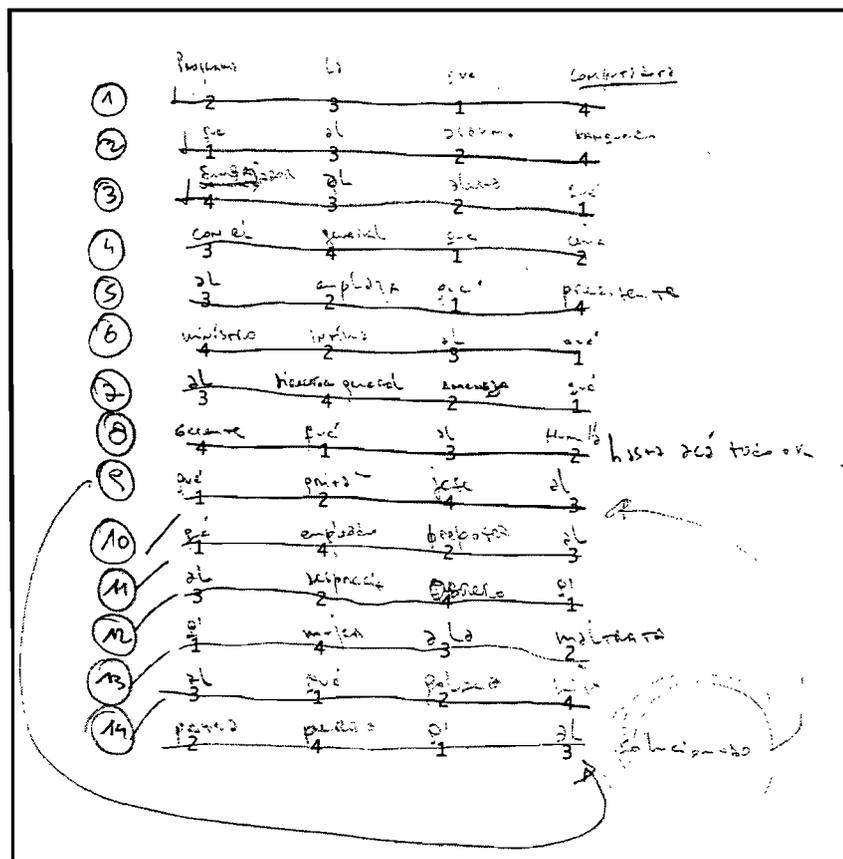


Figure 11 Notes de travail illustrant la manière dont Ezequiel Menalled a planifié le changement de l'ordre des mots du texte de Galeano à chaque apparition du mot "que". Ce schéma est à la base de la troisième variation musicale du texte dans l'œuvre. Notes fournies par Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006.

Pour obtenir le résultat musical qu'il avait imaginé, Ezequiel Menalled a dû se fier sur plusieurs types d'outils technologiques, dont des logiciels de composition et des synthétiseurs de son. C'était un défi difficile à relever puisque, de son propre aveu, il n'est pas du tout confortable avec la composition assistée par ordinateur. Néanmoins, en collaborant avec un collègue initié à ces outils – son collègue canadien – Menalled a pu profiter de logiciels tels que l'Audiosculpt¹⁶⁰ et le AC Toolbox¹⁶¹, un logiciel développé

¹⁶⁰ Logiciel développé par l'IRCAM de définir et d'appliquer différents traitements sur un son : filtrages divers, dilatation, compression, transposition, copier/coller des zones « temps/fréquence » et de gérer ceux-ci à l'aide d'un séquenceur de traitements.

à la Haie, pour donner suite à ses idées musicales. Il importe de garder à l'esprit cet aspect du processus compositionnel de Ezequiel Menalled et son attitude ambivalente envers la technologie parce que la question thématique du Forum du NEM portait, en 2006, sur les effets potentiellement homogénéisants de la technologie sur les styles et techniques de composition musicale.

En l'écouter m'expliquer son œuvre, j'ai été frappée par ce qui m'est apparue être une décomposition, voire même une destruction du texte de Galeano. Je n'étais pas la seule à avoir cette impression, comme nous le verrons plus loin. Alors, je lui ai demandé ce qu'il en était du message politique du texte. Ezequiel Menalled m'a répondu ainsi:

E.M. : You know why it's slowing down? ... This is not aleatory. This is also very well thought. Here you can see that every time that there is the word « *que* » ... it means the beginning of one new step, so every time there's a new step, it's getting a little slower, why? You have to be aware, because this text is a descension from the highest point of society to the simplest and ... there is more people that suffer the violence ... because basically this is a line of violence coming from the upper part of the pyramid down and this is not linear. This pyramid is exponential so there's much more people everytime that suffer from the violence. ... [The music is] not only going slower, ... it's [going slower] also in [the] pitch. So the pitch is starting at the same note and then opening, It's also in [the] time. You need to give more time to the chords because that's the way to represent a pyramid. You start faster and then [makes a sound representing a slowing down] It's a very basic [thing] that they teach you when you're learning rhythm : a whole note then two half notes Well, this is the other way around [two half notes, becoming a whole note] So that's how it works (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

En fait, le sens du texte est partout présent dans son processus de composition : Par exemple, il lit le texte de manière accélérée afin de produire un effet de vertige, de descente aux enfers. Par ailleurs, il a voulu être le plus systématique possible en se servant d'une technique de composition très contraignante, le sérialisme, faisant allusion ainsi à l'hégémonie du système qui est évoquée dans le texte. Sur le plan de l'orchestration, il y a un mouvement d'intensification où, graduellement, au cours de l'œuvre, la durée de notes augmente, le registre s'élargit du plus aigu au plus grave, le nombre d'instruments augmente aussi. La progression de toute cette masse sonore croissante ralentit, représentant symboliquement le nombre exponentiel de victimes du système au fur et mesure que ses effets filent vers le bas jusqu'au chien. Tout cela a été

¹⁶¹ Logiciel développé par le compositeur Paul Berg à l'Institut de Sonologie à la Haie, un centre consacré à la recherche acoustique et à la musique électronique. AC Toolbox est un outil qui permet la composition algorithmique de la musique.

conçu et mis en œuvre dans le but de représenter musicalement une pyramide de la violence.

Pourquoi donc Ezequiel Menalled a-t-il décidé de codifier le texte de cette manière, de telle sorte qu'un auditeur ne pourrait probablement pas comprendre le message simplement en écoutant la musique? Cette question lui a été posée également durant sa conférence d'analyse musicale, le mini-forum, où il a présenté son œuvre au public. En réponse, Ezequiel Menalled souligna l'importance de l'intentionnalité artistique et de la finalité esthétique dans la composition et la réception de la musique au lieu de mettre de l'avant l'usage de la musique comme instrument politique pour transmettre le message de Galeano :

E.M. : I believe when you do something it's because you believe [in] it. ... I mean this is ahead of my compositional work. I have, as a person, as a human being, a sympathy with this text and with the ideas that are behind this text so I don't like to mix them so much in the composition. I could avoid mentioning that I composed this piece based on this text and I think I will save a lot of [energy] to have to explain things but I think if you do it ... supported by a sincere belief in what you're doing, then ... the result is art (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

La réplique de Ezequiel Menalled a suscité une autre question de la part de son cofinaliste Marko Nikodijevic : « My remark is it is a code. My question is if the code wants to be understood. ... There's a message but it is encrypted. Is encryption to be read? » (mini-forum d'Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006).

Ezequiel Menalled a répondu que ce n'était pas son intention de rendre le code visible aux auditeurs. Lorsque je lui ai demandé pourquoi, de son point de vue, il ne fallait pas révéler le message codifié, il m'a dit :

E.M. : Because it's musical piece. I like the text ... it doesn't mean ... I mean you read the text and you disagree with my ideas and then you don't like my music, I feel it will be very unfair, ... but maybe you like my music without agreeing with my ideas (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Il ne faut pas oublier que le débat a eu lieu dans le contexte d'un concours. Et dans ce contexte, son public est composé surtout de ses collègues compositeurs, des membres du jury et des interprètes du NEM. Ces derniers agissent à divers degrés comme gardiens du canon, puisque chacun cherche à évaluer les positions de Ezequiel Menalled par rapport aux paradigmes dominants de la musique contemporaine afin de mieux

cerner son identité musicale individuelle et situer son œuvre dans l'arbre généalogique du répertoire musical contemporain. Par conséquent, les compositeurs sont incités à démontrer leurs aptitudes compositionnelles, leur originalité, mais aussi leur connaissance de la tradition. C'est pourquoi, me semble-t-il, durant sa conférence d'analyse, Ezequiel Menalled a mis l'accent sur ses compétences techniques et sur sa subjectivité artistique telle que celles-ci lui furent transmises au cours de sa formation musicale. Il comprend que la justification du processus de composition est un élément important des rites de passage de la musique contemporaine, sans quoi il risque de ne pas acquérir la reconnaissance de ses pairs et des acteurs dominants du milieu musical qui occupent les institutions musicales :

E.M. : Always for an academic environment there is a good way to justify things. The important thing is not how you justify it, the important thing is how it sounds. ... It's difficult to play the game of the composer, especially with how things are working nowadays, which is, the only way you can be recognized is if in the intellectual environment they accept you or reject you (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Or, il ne veut pas évacuer non plus son identité de sa musique, pas plus que ces points de vue politiques, bien qu'il soit tout à fait conscient du fait que tout lien entre sa musique et ses convictions politiques ou ses origines risque de l'emprisonner dans un carcan identitaire : « I don't know if I do it consciously but I cannot avoid relating what I do with who I am. ... Even if what you do, you don't like, it doesn't mean that you have to reject who you are. You have to be responsible of what you do [as a composer] » (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Alors que faire? Comment affirmer sa position identitaire et politique tout en gardant une certaine autorité et légitimité en tant que compositeur de musique contemporaine? En examinant le processus qui a donné jour à l'œuvre de Ezequiel Menalled, il m'est devenu clair qu'il a tenté de le faire de plusieurs façons :

D'abord, il se base sur un texte pour composer l'œuvre. Déjà, en choisissant un élément extramusical pour composer de la musique instrumentale, il remet en question le caractère exclusivement « acoustique » de la musique dans le cadre d'un concours centré sur la musique instrumentale. Ensuite, il lit le texte et s'impose donc non seulement comme compositeur, mais aussi comme interprète et comme source première

de l'œuvre : « I knew that I really would like to work with the source that is an interpretation of myself reading the text. ... I am a virtual performer, I feel very participative in the generation of the material. ... They don't know it, the musicians don't know it, but in a way they are playing me » m'a-t-il affirmé¹⁶².

En ce qui concerne les techniques de composition de l'œuvre, Ezequiel Menalled se sert, d'une part, de langages musicaux bien établis, tels que le sérialisme et la musique spectrale, qui démontrent sa maîtrise de ces langages. D'autre part, ces langages lui permettent aussi d'exploiter les registres extrêmes des instruments et d'inclure des micro-tons, ainsi que des distorsions harmoniques et orchestrales. En ce faisant, il brise le timbre collectif du NEM. Comme me l'avait expliqué John Rea durant notre entretien, ce désir de briser le timbre du NEM, Ezequiel Menalled le partage avec tous les compositeurs des récentes éditions du Forum du NEM (cf. chapitre VII, section 4.3).

Pourquoi les jeunes compositeurs voudraient-ils transformer le son du NEM? N'oublions pas que cet ensemble est au cœur de l'événement. Il est également l'un des rares ensembles permanents de musique contemporaine. Autrement dit, les interprètes ne changent pas à chaque concert, ce qui est le cas de nombreux ensembles spécialisés dans ce répertoire. C'est grâce à cette stabilité que les instrumentistes du NEM ont pu atteindre des niveaux de virtuosité impressionnante et de cultiver une identité sonore et interprétative distincte en tant qu'ensemble. Du point de vue des jeunes compositeurs, le NEM devient donc une puissante figure canonique. La tentative de briser le son du NEM reflète à mon avis leur désir d'affirmer leur autorité musicale en s'attaquant à cette figure canonique. Ezequiel Menalled met de l'avant son autorité de compositeur en introduisant des sonorités qui rendent méconnaissable le son distinctif du NEM, celui-ci même qui est devenu sa marque de commerce. Sa stratégie déstabilise les interprètes et

¹⁶² Au moment où il m'a révélée cet aspect de l'œuvre, les musiciens ne savaient pas encore qu'ils interprétaient un texte lu par le compositeur. Ezequiel Menalled a partagé le secret plus tard durant le mini-forum. Cela étant dit, une seule personne avait deviné que la musique était codifiée avant que Ezequiel Menalled puisse le dire. Il s'agit du chef d'orchestre de l'ensemble montréalais, Les enfants terribles, Christian Gort, qui a dirigé occasionnellement le NEM durant les répétitions du Forum 2006 en l'absence de Lorraine Vaillancourt. Coïncidence intéressante : Gort est d'origine argentine. Lorsqu'il a reçu la partition à Montréal en préparation pour le Forum, il avait eu l'intuition que la musique était codifiée à cause des motifs rythmiques qui, pour lui, étaient étrangement évocateurs. Il n'avait pas encore fait la connaissance de Ezequiel Menalled à ce moment-là (entretien individuel avec Christian Gort dans la présence de Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006).

par extension le canon, du moins celui qui s'est enraciné depuis la première édition du Forum du NEM en 1991.

En ce qui concerne la structure de l'œuvre, Ezequiel Menalled choisit aussi la forme en thème et variations, une forme très classique qu'il brise par l'intrusion théâtrale d'un solo de percussion qui sort complètement de la structure de l'œuvre : « The last part, [the percussion solo] is just an arbitrary decision, ... because what I want is all the time to cause to the listener what they don't expect to happen », souligne-t-il (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006). Il demande même aux musiciens de garder leur posture d'interprètes durant le solo final afin de tromper l'auditeur et lui donner l'impression que la musique allait se poursuivre après le solo.

Au niveau de la technologie, Ezequiel Menalled revendique une certaine autorité à la fois esthétique et politique :

E.M. : I started work with ... the only software that I can more or less control [which] is the AC Toolbox, which a software that is not at the first rate of algorithmic composition programs because it's not from the IRCAM Like the other day in the conversation, nobody knew AC Toolbox, but everybody knew ... Open Music, ... but [AC Toolbox] is from Paul Berg which is an amazing programmer from the Sonology Institute in Den Haag and it is software that you can download for free ... and it's really good (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

J'ai interprété son allusion à une certaine dominance des outils technologiques de l'IRCAM et son choix d'un logiciel gratuit et produit par un Néerlandais comme une prise de position politique et sans doute économique. On voit ici la mesure dans laquelle les affiliations multiples, étant un compositeur argentin établi aux Pays-Bas, sont mises en jeu au niveau des outils et traversées de dynamiques identitaires et politiques qui vont au-delà des considérations esthétiques. Dans ses stratégies de composition, Ezequiel Menalled devait donc tenir compte du fait qu'il ne maîtrise pas certains des outils technologiques dont il a besoin pour son œuvre¹⁶³, et qu'il n'a pas accès à certaines technologies considérées comme étant favorisées. Ainsi, au niveau du processus, l'utilisation de logiciels plus ou moins marginalisés et l'intégration de sa voix comme source originelle du matériau musical me semblent représenter autant de

¹⁶³ Comme nous l'avons plus haut, il mentionne également un compositeur canadien, Justin Christenson, qui est aussi son collègue au Conservatoire de La Haie et qui l'a beaucoup aidé dans l'analyse du matériau sonore tiré de l'enregistrement de sa voix lisant le texte de Galeano.

stratégies pour surmonter le rapport de force inégalitaire qui est issu de « l'écart technologique » (*digital divide*) entre ceux qui maîtrisent et qui ont accès à la technologie et ceux qui l'ont pas.

Par ailleurs, Ezequiel Menalled contourne « l'écart technologique » en optant pour une technique de composition héritée de la musique électroacoustique et qui précède la révolution de la composition assistée par ordinateur. Il s'agit de la technique qui touche à la manipulation de la vitesse des fréquences sonores afin de modifier la hauteur d'une note. Ainsi, dans la section de son œuvre où l'ambitus s'étend, le registre des instruments devient plus grave au fur et à mesure que la musique ralentit, simulant ainsi l'effet du ralentissement des fréquences sonores sur une hauteur donnée. Dans le cas contraire, l'accélération rythmique va de pair avec une remontée vers le registre aigu. Son recours à cette technique reflète également une certaine prise de position contre le culte du nouveau et de la complexité technique : « There are some composers that really think, I want to do difficult music, because they think that difficult is better. That's not what I think. ... I think we still have so much to do with basic things. », m'a-t-il dit (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Bref, ce qui peut paraître, à la surface, comme une décomposition ou une mutilation du texte de Galeano est en fait une critique profonde du « système » qui se manifeste à travers l'exploitation de quelques-unes des techniques les plus répandues dans l'écriture instrumentale et électroacoustique contemporaine. Or, toutes ces diverses stratégies de subversion du canon, de l'exploitation de la pluralité esthétique et de la revendication de son autorité artistique et identitaire, Ezequiel Menalled s'en sert de façon plus ou moins camouflée, à un point tel que durant sa conférence d'analyse, on lui a demandé si son processus a eu l'effet non-intentionnel de démolir le texte et son message. Voici un extrait de l'échange que Ezequiel Menalled a eu avec John Rea durant le mini-forum :

John Rea (J.R.): Is it possible that when listening to your music, it could produce the opposite of what you intended by taking the text as inspiration. In other words, what you just said could be understood as a comment to destroy the text, therefore to destroy the meaning [of the text]

Ezequiel Menalled (E.M.): I think that the way that the material is presented and is managed is not with any visible intention of destroying the meaning of the text. I mean I think it's [done] with a lot of respect and with ... many other things, many things that are

behind the text, not only the meaning but also in the way that the author has built up [constructed] this text I kind of took the same techniques that he used for writing the text and I applied them to the music

J.R. : I think the analysis that literature would use to describe the form [of Galeano's text] is called *réduction à l'absurde*. Have you ever heard of that? Reduction to the absurd. ... The thing starts very seriously and it goes to the dog, right? It goes to absurdity. So I suppose one could say that the music does the same thing. Would you be happy if someone said : Yes, you're composition is also a *réduction à l'absurde*?

E.M. : I wouldn't care so much ...

J.R. : You wouldn't be happy ... ?

E.M. : I wouldn't care so much. I guess it's not the best compliment that I can hear for my piece but-

J.R. : At the end it's the dog barking you know ...

E.M. : Is the what??

J.R. : Is the percussion solo at the end, the dog barking?

E.M. : No. ... Well, it can be ... or ... it [can be an] imitation of the phonetics of myself reading the text which is a code. ... I haven't done anything *a priori* that will generate a redirection of the meaning of the text to some other field but if somebody will feel that the music will go to somewhere else I cannot do anything to avoid this because that's why we have performers and we have listeners and we have discussions and we have taste which is the most important

J.R. : I disagree with you. ... I think an honest listener ... wants to understand ... your engagement with this text. To tell you the truth, I think a listener ... wants to groove with the artist. ... Any amateur of the arts takes pride in coming to grips with the artwork.

E.M. : I don't know if I agree completely but it's fair what you're saying. ... I'm usually trying to relate to art ... more than trying to understand the composer ... (mini-forum de Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006).

La discussion s'est poursuivie avec des interventions venant d'autres compositeurs. Il faut se rappeler que si l'auditeur n'assiste pas à l'analyse de l'œuvre de Ezequiel Menalled, il ne pourrait sans doute pas découvrir tout ce qui s'exprime derrière l'œuvre en l'écoutant, lui a rappelé le compositeur Guilherme Carvalho, finaliste au Forum du NEM 2004 (cf. chapitre VI, section 5), qui a assisté à l'édition 2006 en tant qu'auditeur :

Guilherme Carvalho (G.C.) : If you had taken another text using the same technique wouldn't you have come to a composition relatively similar to this one ... that could be perceived by the listeners as stemming from a message similar to this one but that would be in fact based any other text like a cooking recipe? ... So the question is ... if the text is important to you, how do you make sure that something of the meaning of the text or of the intentions of the text [is preserved]?

E.M. : First of all I think that for having a similar result ... with this similar technique, it has to be first of all a short text ... and it has to be grammatically similar Second of all, don't forget that I read the text and I used myself reading the text as a material so I have to decide how to use that text. So by myself choosing to read the text I first of all marked which rhythmical or artistic characteristics it will have. That's the first thing. The second thing is that ... is linked with the meaning of the text is the last section that starts to stretch. ... It's still very abstract but it's one way that I found to link it with the meaning or with the message (mini-forum de Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006).

Je suis intervenue à ce moment-là dans le débat en lui demandant les raisons qui le poussaient à ne pas inclure des mots récités du texte dans l'œuvre. Il aurait pu par exemple demander à certains interprètes de dire les mots :

E.M. : Because I didn't want to work [with] the text

Y.E. : You really wanted to ... just to hide it

E.M. : Exactly. ... I mean I could've done many things with it. I could ... make them sing first the consonants and then the vowels, I don't know ... but I knew I didn't ... want tape. I didn't want myself with tape and Lorraine [Vaillancourt] ... and the ensemble playing in synchro with my voice. I didn't want that. I didn't want to use non-speaking sounds. I thought to make Julien [Grégoire] [the percussionist] to sing the consonants while he was playing but I tried to avoid doing that because I wanted a pure musical result ... (mini-forum de Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006).

Trois prises de position très importantes ressortent du discours de Ezequiel Menalled : D'abord, son désir de codifier le texte et de ne pas révéler le code à l'auditeur, ni même aux interprètes; ensuite, sa détermination de mettre de l'avant son intentionnalité et son autorité artistique; et enfin, l'accent qu'il met sur son œuvre en tant qu'objet esthétique qui devrait être reçue et évaluée selon des critères de jugement de valeur fondés sur ses qualités structurelles et formelles et non sémantiques. Alors comment interpréter les positions et stratégies de Ezequiel Menalled? Tout compte fait, s'agit-il ici d'une subversion du dedans du système ou rien qu'une illusion de subversion? C'est la question non-dite qui planait dans l'air durant le mini-forum.

Assise parmi l'auditoire, je me suis demandée alors si le compositeur avait été trahi, et si oui, par quoi? Avait-il été trahi par un auditeur à la recherche d'un lyrisme syntaxique au lieu du lyrisme textural ancré dans l'exploitation du timbre sonore que l'œuvre lui a offerte? Avait-il été trahi plutôt par la stratégie de composition, en privilégiant des systèmes d'écriture (le sérialisme et le spectralisme) inadéquates pour exprimer ce qu'il voulait transmettre? Ou est-ce l'outil qui l'avait trahi, i.e. la technologie? En

s'enregistrant seulement pour codifier plus tard le texte et décomposer ses mots, Ezequiel Menalled avait-il produit l'effet contraire de ce qu'il avait l'intention d'exprimer? C'est très emblématique, me semble-t-il, que dans le texte de Galeano, le premier niveau de violence après le système, soit l'ordinateur! Ou bien, avait-il été trahi par un texte trop puissant, impossible à camoufler ou à pacifier par le biais de la musique? Du point de vue de Ezequiel Menalled, ces questions n'étaient pas celles qu'il fallait lui poser :

E.M. : So why did you put it in the programme notes? That would be a very good question [to ask me]. If you don't want to put your text in the composition, why do you put it in the program notes? ... I put it because I felt that I had to be a bit respectful maybe with the author. ... If I give you the text, if you are listening to something and you listen to the text. If I give it to you, it's exposed. You know? It's porn. It's the difference between eroticism and porn (mini-forum de Ezequiel Menalled, Amsterdam, mars 2006).

Pourquoi l'acte d'afficher le texte, son message et, par extension, son identité et ses positions politiques relève-t-il de la pornographie du point de vue de Ezequiel Menalled? Soupçonnait-il qu'on attendait de lui qu'il joue le rôle du « compositeur du Sud » – une étiquette qui est souvent utilisée pour caractériser les compositeurs latino-américains et leurs œuvres? Il est vrai qu'il semble exister un préjugé dans le monde de la musique contemporaine qui tend à considérer les compositeurs venant de pays périphériques aux lieux de production et de transmission de la tradition musicale occidentale comme étant moins encombrés par celle-ci et donc « naturellement » plus critiques envers elle ou, au contraire, comme étant trop encombrés par celle-ci et donc condamnés à suivre les tendances émergeant dans les métropoles culturelles de l'Occident sans jamais réussir à les rattraper. Ces deux positions avait été évoquées – rappelons-le – durant la causerie de Guilherme Carvalho dans le cadre du Forum du NEM 2004 (cf. chapitre VI, section 5). Le modérateur lui avait demandé si le fait d'être brésilien lui permettait de garder une certaine distance par rapport à l'héritage musical occidental et de profiter d'une certaine liberté pour le critiquer. « Non, je dirais plutôt le contraire » avait répondu Guilherme Carvalho, « dans les pays qui ne sont pas fondateurs de cette tradition musicale ... on aurait plutôt tendance à être impressionné et aplati par cet héritage, donc à ne pas essayer d'en sortir ou de se confronter à cela ... » (causerie publique de Guilherme Carvalho, Montréal, novembre 2004).

Guilherme Carvalho s'était exprimé, me semble-t-il, en s'appuyant sur son expérience en France où la scène musicale contemporaine a acquis un statut quasi mythique, tant pour la présence de figures centrale de l'avant-garde, telles que Boulez, que pour sa structure très centralisée et institutionnalisée (cf. chapitre VI, section 4). Sans être en désaccord avec lui, Ezequiel Menalled, s'exprimant depuis les Pays-Bas, où la scène musicale contemporaine est coincée entre deux centres névralgiques de la tradition musicale occidentale, la France et l'Allemagne, apporta quelques nuances à la dichotomie Nord-Sud / Est-Ouest :

E.M. : I don't see much the point of Western culture / Eastern culture, outside / inside. ... I have a strong background with and a lot of years doing it [Western art music], so it's not that I was playing tango all my life and then suddenly I decide I want to go study at the Royal Conservatory at the Hague. ... As a human being, ... I feel a difference of experience because of infrastructure but not because of formation [education] and not because of culture. Yes, because of infrastructure. Who's gonna play a [contemporary] orchestra in Buenos Aires? Nobody. So this is the biggest difference that I hear (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Ainsi, le mythe du *outsider* – qu'il soit clone ou critique – ne peut qu'être réducteur et stéréotypé du point de vue de ces compositeurs qui ont mûri en écoutant, jouant et composant cette musique et laquelle fait partie intégrante de leur identité.

L'expérience de Menalled met en lumière sur la manière dont les acteurs impliqués dans les différents processus de production culturelle occidentale reconnaissent la participation d'individus qui sont perçus comme les porteurs d'identités transnationales situées en dehors des centres de la culture occidentale. Comme j'ai tenté de le démontrer à travers ma lecture de la littérature musicale, ces attitudes sont présentes également dans les études de la musique savante occidentale (cf. chapitre III, section 2.3).

La reconnaissance, à quelques exceptions près, est souvent analysée de manière dichotomique : soit que l'Autre reproduit des caricatures hégémoniques de lui-même, soit qu'il reste en fin de compte dans la marge comme critique perpétuel de la musique occidentale sans jamais être reconnu comme membre légitime de cette communauté de musiciens. Le scénario le plus positif est celui de la réappropriation et de la retraduction des idiomes occidentaux par le biais de la stratégie de « retours aux sources », autrement dit, en acceptant entièrement son identité non-occidentale et en s'appuyant

sur celle-ci comme source d'inspiration et de distorsion positive des idiomes hégémoniques de l'Occident (Corbett 2000). Sur le plan analytique, la déconstruction ou la critique des canons de la musique savante occidentale vient, dans ce cas-ci, néanmoins de l'extérieur. Elle n'est pas analysée comme processus réflexif et auto-critique parce que la musique occidentale n'est jamais considérée comme faisant partie de l'identité authentique du compositeur qui, elle, est toujours située à l'extérieur de l'Occident. Tout sentiment d'appartenance ou d'attachement à la musique occidentale reste suspect.

Comme je l'ai soutenu dans le chapitre III, ce scénario manque ou néglige un élément-clé de la subjectivité postcoloniale : que la critique postcoloniale de l'Occident est à la fois un exercice d'auto-critique parce que « l'Occident » fait partie de l'identité de Ezequiel Menalled¹⁶⁴. Comme l'a noté Spivak, « Claiming catachreses from a space that one *cannot* not want to inhabit and yet must criticize is, then, the deconstructive predicament of the postcolonial » (Spivak 1996:206 [l'emphase est de moi]).

Mais comment les jeunes compositeurs peuvent-ils sortir de ce nœud identitaire afin de passer avec succès à travers le rituel du Forum du NEM? Comment le pouvoir d'agir (*agency*) entre-t-il en jeu ici? Avant de répondre à cette question, il importe, me semble-t-il d'ajouter une autre voix à cette intrigue.

¹⁶⁴ Suite au Forum, Ezequiel Menalled a reçu une commande de Christian Gort, directeur artistique de l'ensemble de musique contemporaine montréalais, Les enfants terribles, et substitut ponctuel à Lorraine Vaillancourt au NEM. Les deux Argentins s'étaient rencontrés au Forum du NEM. L'œuvre a été interprétée à Montréal en février 2007. Ezequiel Menalled est très actif aujourd'hui comme chef d'orchestre de son propre ensemble Modelo62 aux Pays-Bas et il continue à composer. Quant à son engagement politique, en juin 2007, il a participé à un concert-bénéfice pour le Prelude Foundation, un organisme qui réunit des enfants palestiniens et israéliens durant des camps d'été et les aide à collaborer ensemble dans des projets de créativité musicale. Le concert-bénéfice mettait en vedette des musiciens de divers pays, dont des interprètes palestiniens et israéliens. Guitariste de formation, Ezequiel Menalled interpréta dans le cadre du concert avec la violoncelliste norvégienne Henrikke Gjermundsen Rynning une œuvre de musique argentine pour guitare et violoncelle.

3 Marko Nikodijevic : comment séduire le jury, les musiciens et les auditeurs en deux semaines



Figure 12 Marko Nikodijevic,
Amsterdam, mars 2006

When Vivier was murdered by a call boy in Paris, ... because Vivier was terrified of darkness, all the lamps in his hotel room were on. So this incredibly violent death came in a room flooded with light¹⁶⁵.

– Marko Nikodijevic

Le Forum du NEM, comme le théâtre, le ballet et d'autres événements qui mettent l'expression artistique en scène est à bien des égards un processus ritualisé comprenant une série d'étapes clairement indiquées que les compositeurs doivent traverser dans le but de faire jouer et enregistrer leur musique et dans l'espoir de faire la transition de leur statut d'apprentis (ou d'amateurs) au statut de professionnels afin d'acquérir leur « citoyenneté » en tant que membres actifs et reconnus du monde de la musique contemporaine.

Nulle part la dimension rituelle du Forum n'était-elle plus apparente que lors des mini-forums et des causeries auxquels les compositeurs devaient participer. Il y avait quelque chose d'indéniablement violent et voyeuriste dans ces exercices qui mettaient en scène les compositeurs et les inciter à s'exposer (et révéler forcément leurs vulnérabilités) l'un après l'autre à un public composé essentiellement de critiques et de rivaux.

En évoquant, dans le cadre de sa conférence d'analyse, la mort violente du compositeur québécois Claude Vivier dans une salle inondée de lumière, Marko Nikodijevic¹⁶⁶

¹⁶⁵ Mini-forum de Marko Nikodijevic, Amsterdam, mars 2006.

¹⁶⁶ Nikodijevic was born in Subotica, Serbia, in January 1980 and now lives in Germany. His studies include composition at the Faculty of Music in Belgrade in the classes of Srdjan Hofman and Zoran Eric from 1997 to 2003 and *Aufbaustudium* with Marco Stroppa at the Staatliche Hochschule für Musik in Stuttgart from 2003 to 2005. He attended composition courses in Ceski Krumlov, Czech Republic (2000 and 2001), the Bartok Seminar in

soulignait-il inconsciemment ou secrètement la violence inhérente à cette initiation à laquelle Ezequiel Menalled et lui devaient se soumettre? Pour passer à travers le rite de la reconnaissance artistique dans le monde de la musique contemporaine occidentale, Nikodijevic devait, en effet, « performer » à son tour en présentant son œuvre, *chambre des ténèbres: tombeau de claud vivier* (cf. disque compact, page 7)¹⁶⁷.

Dès le début de son exposé durant le mini-forum, il a qualifié son style de composition de « très référentiel » :

Marko Nikodijevic (M.N.) : This composition as all other pieces of mine refers to another composer. ... And almost always, they are already in the titles as a kind of de-masking of the compositional procedure itself. ... It's based on fractal theory, on the use of non-linear mathematics for creating sound worlds reminiscent to electronic music where I use generalized concepts of sound synthesis and then translate them to instrumental composition (mini-forum de Marko Nikodijevic, Amsterdam, mars 2006)¹⁶⁸.

Il a ensuite situé son œuvre dans une lignée d'hommages musicaux dédiés aux grands compositeurs :

M.N. : I wanted to write a piece in this slightly forgotten 'tombeau' tradition. ... Flemish and French composers wrote memorial pieces for their colleagues whose art they appreciated. ... Not only are my primary influences that of French music stemming from Couperin to Murail, but my work has been deeply influenced by 'musique spectrale' (mini-forum de Marko Nikodijevic, Amsterdam, mars 2006).

Assis dans l'auditoire, Ezequiel Menalled demanda aussitôt à Marko Nikodijevic si son œuvre, qui rend hommage à Vivier, citait le compositeur québécois. Sa question suscita la réponse suivante :

M.N. : Yes, Vivier's beautiful "spectral" chords are literally quoted throughout the composition like an objet trouvé. The rest of the material grows out of this source. It is the genetic code from which the composition has been written. But ... it is blurred by this

Szombathely, Hungary (2001, 2002, and 2003), the Ninth International Young Composers Meeting in Apeldoorn, the Netherlands (2003), and the International Ensemble Modern Academy 2004 [Frankfurt, Germany?]. Among others, his honors include the Slavenski Award (2002), the Composition prize of the Ninth International Young Composers Meeting in Apeldoorn (2003), a special mention from the Gaudeamus Music Week (2003), and the Franz Liszt Stipendium Preis (2005). He is primarily interested in the use of digital technology in music. In 2007, his work *cvetic, kucica*, performed on 3 September 2007 by the Ives Ensemble in the Muziekgebouw as part of the Gaudeamus Music Week, received an honorable mention from the Gaudeamus Foundation in Amsterdam.

¹⁶⁷ Marko Nikodijevic écrit tous les titres de ses œuvres en lettres minuscules.

¹⁶⁸ Marko Nikodijevic a lu ce chapitre et a demandé que les citations originales tirées de nos entretiens et des enregistrements des événements du Forum soient plutôt paraphrasées car il n'était pas à l'aise avec le caractère oral et spontané de ses interventions. Je lui ai suggéré de combiner certaines parties des extraits originaux avec des ajouts ou des nuances qu'il pourrait écrire lui-même. Ainsi certaines des citations de Marko Nikodijevic ont été en partie réécrites par lui. Aucune des citations modifiées contredit ses interventions originales. Cela étant dit, il a nuancé certaines de ses positions qui étaient plus catégoriques.

digital manipulation around it so you don't see the quotation marks (mini-forum de Marko Nikodijevic, Amsterdam, mars 2006).

Compte tenu du contexte dans lequel il s'exprimait, l'attitude de Marko Nikodijevic m'a intriguée puisque, historiquement, les compositeurs de musique contemporaine ont revendiqué leur originalité jusqu'à vouloir tuer leurs parrains musicaux¹⁶⁹. La critique postmoderniste a certainement déstabilisé cette idéologie. Toutefois, dans le cadre d'un concours, les jeunes compositeurs pourraient être tentés de se distinguer des autres en jouant la carte de l'originalité. Le discours de l'originalité leur permet de se distancier de leur statut d'apprentis et de démontrer leur potentiel en tant que professionnels dotés d'un style et d'une identité qui leur est propre. C'est du moins ce que l'un des membres du jury, John Rea, croyait. Rappelons que John Rea m'avait référée à l'ouvrage de Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973), dans lequel l'auteur soutenait l'argument que les artistes se sentent obligés de se détacher de leurs prédécesseurs dès qu'ils auraient intégré leurs connaissances musicales et leur héritage généalogique dans leur propre « ADN » musical (cf. chapitre VII, section 4.2).

Dans la musique contemporaine, la méfiance de l'influence s'est manifestée, me semble-t-il, à deux moments : lors du rejet du système tonal par l'avant-garde et lors du rejet de l'avant-gardisme par les compositeurs postmodernistes (Lochhead et Auner 2002). Or, au lieu de fuir l'influence, Marko Nikodijevic en a fait un marqueur de son identité musicale, et ce, à plusieurs niveaux :

M.N. : Although one can argue on the troubles sonic pollution brings into Western civilisation, one only has to look at the established canon to see the amount of influence composers embraced outside the world of concert music. ... Brahms and Schoenberg ... loved Johann Strauss, the king of waltzes, ... and that ... figured to a certain extent in their own music (causerie publique, Yara El-Ghadban est modératrice, Amsterdam, mars 2006).

En accueillant l'influence, Marko Nikodijevic se distingue simultanément des avant-gardistes qui craignaient l'influence (et l'histoire) et des postmodernistes qui sont perçus comme étant accablés par celle-ci (Ramaut-Chevassus 1998). Par ailleurs, en se présentant comme compositeur tout à fait ouvert à l'influence, Marko Nikodijevic s'est inséré parfaitement dans le rôle de l'initié dans un rite de passage. Comme l'a souligné Victor Turner (1970), l'une des caractéristiques de base de tout rite de passage est sa

¹⁶⁹ Voir l'article célèbre de Pierre Boulez « Schoenberg est mort » (1952).

liminalité, ainsi que les attitudes et traits liminaux que ceux qui sont soumis au rite tendent à adopter :

These persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. ... As liminal beings they have no status, property, insignia, secular clothing indicating rank or role, position in a kinship system. ... Their behaviour is normally passive or humble, they must obey their instructors implicitly and accept arbitrary punishment without complaint. It is as if they are being reduced or ground down to a uniform condition to be fashioned anew and endowed with additional powers to enable them to cope with their new situation in life. Among themselves, neophytes tend to develop an intense comradeship and egalitarianism. Secular distinctions of rank and status disappear or are homogenized (Turner 1970: 95).

Cette posture de l'initié liminal est apparue très clairement lorsque Marko Nikodijevic présenta durant sa causerie l'une de ses œuvres précédentes, *music box/selbstportrait mit ligeti und stravinsky (und messiaen ist auch dabei)*¹⁷⁰ :

M.N. : So I wrote a piece called *music box*, that's portraits with [Gyorgy] Ligeti, [Igor] Stravinsky and [Olivier] Messiaen ... which is also kind of a cookbook of different 20th century compositional techniques. So what I did is that I took this extreme mechanicity of their compositional procedure and made two algorithms, two separate algorithms generate two separate entities that flow in parallel and their randomized crossing generates ... holograms of these three composers and techno music and so on. I mean it's not a pastiche. It's just really algorithmic, a very simplified amount of algorithmic instructions that are used as lists that filter material, but it's not a simple way of using algorithms where it's just value and demand, a constant flow of information without flow control. There are entities that control the flow of data

Yara El-Ghadban (Y.E.) : And so why did you choose those composers in particular?

M.N. : In that particular piece because Ligeti, Stravinsky, techno, Messiaen are wonderful if you want to make their music, because it's so mechanical in the procedure. It's so strict. The system is developed and its sound is so incredibly recognizable and yet you can use a series of really simple algorithmic instructions [to manipulate it, which is not as easy] with the music of Ravel or Poulenc¹⁷¹. You can start writing an algorithm and you will never ever get even near the sound world of these two composers. But in that particular piece, it was just a matter of pragmatism and I was interested in some mechanical procedures (causerie publique, Y.E. est modératrice, Amsterdam, mars 2006).

Le fait que Marko Nikodijevic ait choisi de parler de cette œuvre en particulier m'a semblé très révélateur, car c'est une œuvre construite sur le croisement et la confluence de plusieurs sources d'influence. Marko Nikodijevic créa un forum virtuel au sein duquel les procédures de composition de trois figures mythiques de la musique

¹⁷⁰ Traduction du titre de l'œuvre : boîte musicale / autoportrait avec ligeti et stravinsky (et messiaen est présent aussi).

¹⁷¹ Deux compositeurs français du XXe siècle qui sont associés au courant impressionniste en musique (Ravel) et au courant néo-classique (Poulenc).

contemporaine (Gyorgy Ligeti, Igor Stravinsky, et Olivier Messiaen) se rencontrent, non pas en tant que visiteurs inopinés comme il arrive souvent dans les pastiches postmodernistes, mais plutôt comme des personnages dans une mascarade gérée et mise en scène par Marko Nikodijevic. En tant que compositeur, il assigne à chaque personnage le masque que celui-ci doit porter, distribue les rôles qu'ils devraient jouer dans l'œuvre et la manière dont ce rôle est intégré dans l'œuvre. L'œuvre de Marko Nikodijevic est le produit de ces rencontres soigneusement chorégraphiées. S'il est redevable à ces trois compositeurs, il n'hésite pas néanmoins à exposer les vulnérabilités dans leurs styles d'écriture. Durant notre entretien public, il m'avait dit que la sélection de ces trois compositeurs était en grande partie fondée sur le formalisme et la mécanicité systématique de leur processus de composition. C'est grâce à cette mécanicité que Marko Nikodijevic a pu créer des algorithmes efficaces pouvant facilement manipuler leur musique (causerie publique, Y.E. est modératrice, Amsterdam, mars 2006).

Si le Forum est bel et bien un type de rituel, un rite de passage où des jeunes compositeurs sont censés faire les premiers pas de l'amateurisme au professionnalisme, alors ils devraient également adopter le comportement des membres liminaux d'un *communitas*, pour emprunter les mots de Turner (1970). Autrement dit, les membres du jury et les interprètes attendent, pour le mieux ou pour le pire, des finalistes qu'ils n'aient pas de forme solide, qu'ils soient ouverts à l'influence et que leur état soit en constante mutation d'une forme à une autre. C'est d'ailleurs ce que les musiciens du NEM que j'ai rencontrés avaient souligné à plusieurs reprises lorsque je leur avais demandé de partager leurs impressions des jeunes compositeurs. Cette liminalité peut être frustrante parfois (surtout pour les interprètes qui doivent exécuter des œuvres qui comportent des erreurs d'inexpérience), mais elle est aussi nécessaire pour que les gardiens de la tradition, dans ce cas-ci les acteurs dominants de la musique contemporaine, soient en mesure d'intégrer la nouvelle génération de compositeurs avant que leurs identités individuelles soient cimentées et qu'elles deviennent trop solides pour assurer une entrée harmonieuse dans la structure communautaire (Turner 1970).

En accueillant l'influence, Marko Nikodijevic démontra qu'il avait intégré la précédente « structure » de connaissance musicale, parce qu'il connaissait de toute évidence les compositeurs et les écoutait assez souvent pour les insérer dans son style. Il démontra que sa maîtrise de cette structure lui permettait d'incarner musicalement l'ensemble de ces compositeurs tout en restant à la fois très différent d'eux, parce qu'il est toujours ouvert à d'autres sources d'inspiration. En examinant la posture liminale que Marko Nikodijevic semblait vouloir mettre de l'avant, je ne peux m'empêcher de m'interroger sur le rôle qu'aurait pu jouer dans son discours le fait d'être un serbe en Allemagne. Voici ce que Marko Nikodijevic m'a répondu à ce propos: « My fascination with Ligeti is not in the sounding of his music ... but this constant distance he has to every ideology. ... That is a very Eastern European trait » (causerie publique, Y.E. est modératrice, Amsterdam, mars 2006). Parlant de la musique contemporaine en Serbie en particulier, il a ajouté :

M.N. : It's a traditional, somewhat isolationist scene Neo-classicism has ... lived its life in Eastern Europe 50 years after its death in Western Europe. ... Like most Eastern European countries, it [the isolationism and traditionalism in music] shows that the acceptance of socialist realism dogma was a wanted choice. Like every ideology it freed composers from responsibility and ultimately of all inspiration (causerie publique, Y.E. est modératrice, Amsterdam, mars 2006).

Le fait d'être un compositeur serbe vivant en Allemagne peut sembler trivial ici. Or, je soutiens que sa biographie joue néanmoins un rôle important dans l'élaboration de son discours sur son identité musicale. Par exemple, il s'est présenté clairement comme un étranger quand je lui ai demandé de situer sa musique par rapport aux écoles et étiquettes stylistiques de la musique contemporaine :

M.N. : [I would situate my music] in impressionism¹⁷². [However] I would not feel comfortable belonging to any school or camp, although my work has been mostly been labelled as "spectral" or "neo-impressionist." In Germany there is a certain expectation of angst in music, but I am only a visitor in this culture and not a participant. Why isn't there any angst in my music?? I'm not interested in ... suffering on [composition] commissions (causerie publique, Y.E. est modératrice, Amsterdam, mars 2006).

Ainsi, il met de l'avant son identité nationale à travers son attachement volontaire ou non à l'impressionnisme qui a perduré en Europe de l'est longtemps après sa mort dans

¹⁷² À l'instar du mouvement impressionniste dans la peinture, l'impressionnisme en musique renvoie à un style d'écriture centrée sur les climats sonores, sur les timbres et les couleurs musicaux, sur un certain flou au niveau de la clarté des lignes musicales et de la forme. Ce mouvement est associé à des compositeurs français dont Claude Debussy et Maurice Ravel.

l'ouest du continent. La référence à son identité nationale lui permet de renforcer sa position liminale comme compositeur serbe en Allemagne. Il confirme sa liminalité en se présentant comme visiteur et en se moquant des critiques en Allemagne qui prêchent la souffrance et la rédemption en musique, mais qui n'ont pas une expérience récente avec la souffrance et la violence (référence camouflée ici aux guerres de l'Ex-Yougoslavie). Cela étant dit, sa perspective critique envers l'idéologie et les tendances isolationnistes en Europe de l'est qui s'est concrétisée sans doute suite à son émigration en Allemagne, le protège de toute forme de réduction de sa musique à un produit daté qui est issu d'un milieu musical marginal.

Je me suis attardée jusqu'à présent au discours dans lequel Marko Nikodijevic a enveloppé à la fois sa musique et son identité durant le mini-forum et la causerie. N'oublions pas toutefois qu'on est toujours dans un concours musical. Dans ce contexte, il ne suffit guère de bien livrer la marchandise, il faut que la marchandise, i.e. la musique, soit bonne aussi. En ce qui concerne la réception musicale, qui de mieux pour évaluer la musique que les musiciens et les auditeurs? S'il est vrai que ce sont les trois membres du jury qui se prononcent sur l'œuvre gagnante, la directrice artistique du NEM, Lorraine Vaillancourt est l'un de ses membres permanents du jury et on peut présumer que ses critères de jugement de valeur sont partagés par les interprètes puisque son rôle en tant que chef d'orchestre consiste à interpréter l'œuvre par le biais de l'ensemble.

La perspective des interprètes est importante aussi parce qu'ils sont invités à sélectionner leur œuvre préférée parmi celles des candidats avant que la décision finale soit prise par le jury et le jury a rarement, sinon jamais, contredit les musiciens, m'a-t-on informée. Généralement, l'autre élément essentiel qui détermine le succès d'une œuvre est sa réception par l'auditoire. Or, dans le contexte du Forum, l'auditoire était presque entièrement constitué d'interprètes, de membres du jury et des autres compositeurs finalistes. Donc je risque peu en concluant que les conduites d'écoute de l'auditoire et ses critères de jugement de valeur étaient les mêmes que ceux du jury et des musiciens. Gardons cet auditoire à l'esprit tout en écoutant Marko Nikodijevic évaluer sa propre œuvre durant la causerie :

M.N. : When I was writing the piece, I was very interested in analyzing several Poulenc scores. I wanted to make the piece *schlicht*, that's a German word describing something "without ornament" So it's more linear maybe than other compositions of mine and then three movements are progressively getting faster. However my own economy of means proved to be more of a problem than a solution (causerie publique, Y.E. est modératrice, Amsterdam, mars 2006).

J'ai suivi attentivement les répétitions de son œuvre par l'ensemble. Il m'a semblé, en effet, qu'il prenait certains risques inhabituels si l'on considère l'histoire du Forum du NEM. Son œuvre, contrairement à celles des trois autres finalistes et contrairement à la grande majorité des œuvres du Forum, est divisée en trois mouvements. Guilherme Carvalho avait attiré mon attention à ce risque durant l'une des répétitions de l'œuvre à laquelle nous avons assisté ensemble, car Marko Nikodijevic pourrait être accusé, selon lui, d'avoir opté pour une stratégie compositionnelle facile qui lui évite bon nombre des défis associés à la composition d'une œuvre d'une durée de 20 minutes. En effet, durant mon entretien avec John Rea sur l'histoire du Forum, le compositeur et membre du jury m'avait dit que les œuvres finalistes du NEM sont généralement composée en un seul mouvement bien que ce ne soit pas un critère requis par le jury. Selon lui, les finalistes optent pour un seul mouvement parce que cette stratégie leur permet de démontrer leurs talents de compositeurs, en mettant en relief leur capacité à développer une intrigue musicale cohérente d'une durée de 20 minutes sans pauses tout en conservant l'attention et l'intérêt du public (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Par ailleurs, son œuvre, de par sa référentialité et son lyrisme, pourrait facilement être rangée dans la catégorie d'œuvres postmodernistes, néo-romantiques ou néo-impressionnistes, comme le souligne de son propre aveu Mark Nikodijevic. Cela en soi n'est pas un problème. Rappelons toutefois le fait que le NEM soit un ensemble dirigé par une chef d'orchestre qui tend à se méfier de ces tendances (cf. chapitre V, section 3). De plus, ce type d'œuvres risque d'être soumis à des critères de jugement de valeur plus difficiles à satisfaire car Marko Nikodijevic se réfère à « la crème de la crème » de la musique contemporaine et cela invite forcément la comparaison. Par conséquent, le lyrisme et la référentialité de sa musique pourraient potentiellement agir contre lui dans l'évaluation de l'œuvre.

Autre manœuvre risquée : Marko Nikodijevic met en relief le fait qu'il compose presque exclusivement à l'aide de l'ordinateur. Or, ce type de composition technocentrique tend à être reçu avec scepticisme par les membres et les musiciens que j'ai rencontrés (cf. chapitre V, section 4; chapitre VII, section 4.3).

De plus, Marko Nikodijevic était le seul parmi les quatre finalistes qui a osé caractériser le son et le style du NEM. Qualifier le style interprétatif du NEM comme étant « très français, contrôlé, distant et fondé sur une lecture très précise de la partition » (causerie publique, Y.E. est modératrice, Amsterdam, mars 2006) est un risque dans le contexte d'une compétition centrée sur l'ensemble. Si les jeunes compositeurs que j'ai rencontrés n'ont pas hésité à partager très diplomatiquement certaines frustrations concernant l'éthique de travail du NEM (Vaillancourt interrompt les musiciens fréquemment au lieu de jouer l'œuvre du début à la fin), aucun, à l'exception de Marko Nikodijevic, n'a tenté de mettre une étiquette sur le style et le son de l'ensemble. En fait, les musiciens du NEM sont généralement vénérés par les compositeurs qui sont extrêmement reconnaissants d'avoir été accordés la chance de travailler avec un ensemble qualifié et réputé internationalement pendant deux à quatre semaines.

Cela étant dit, ces risques ont été tempérés par d'autres éléments dans l'œuvre de Marko Nikodijevic qui ont été appréciés par les divers participants au Forum. Par exemple, l'œuvre rend hommage à l'un des compositeurs les plus célèbres et les plus aimés du Québec, Claude Vivier. Par ailleurs, Marko Nikodijevic tente de séduire son public de musiciens et de critiques à plusieurs niveaux de la production et de la réception de l'œuvre.

Ainsi, le risque de composer une œuvre en trois mouvements se transforme aussi en avantage. L'auditoire est accordé des moments de pause entre les mouvements qui lui permet d'écouter attentivement et activement plus longtemps. La linéarité de l'œuvre et l'accélération du tempo fournissent des repères qui rendent le déroulement de l'intrigue musicale plus transparent. Sur le plan visuel, le style de notation et de transcription convivial que Marko Nikodijevic a privilégié n'est pas passé inaperçu. Les musiciens et les compositeurs que j'ai rencontrés ont évoqué cette qualité au niveau de

la notation à plusieurs reprises. Bien notée, linéaire et en trois mouvements – autant d'éléments qui n'ont pas tardé à séduire, et l'auditoire, et les interprètes, et le jury.

Musicalement, l'œuvre est saturée de codes et de signes facilement repérables. Non seulement renvoie-t-elle à d'autres compositeurs que l'oreille initiée peut facilement identifier (surtout après avoir été apprivoisée à les repérer grâce aux diverses interventions publiques de Marko Nikodijevic au sujet de ses influences), les auditeurs non-initiés peuvent s'accrocher également aux mélodies mélismatiques, aux motifs rythmiques qui s'intensifient, à l'orchestration riche sans être opaque et à la forme en trois mouvements qui leur rappelle chaque sonate ou symphonie tonale qu'ils avaient déjà écoutée. Autrement dit, Marko Nikodijevic, contrairement à Ezequiel Menalled, a tout fait pour que les codes inscrits dans son œuvre soient exposés et déchiffrés par l'auditoire sans trop d'effort.

Là où Marko Nikodijevic a risqué le plus (consciemment ou pas), c'est au niveau de la question thématique du Forum qui portait sur l'effet de l'ordinateur sur le processus de composition et la créativité des jeunes compositeurs (cf. chapitre V, section 2.4). Durant les deux semaines du Forum, il n'a pas hésité à mettre en évidence sa dépendance sur l'ordinateur comme outil de composition. De plus, le vocabulaire qu'il utilisait pour présenter ses œuvres et les logiciels de composition était parsemé de jargon que seuls ceux qui maîtrisent la composition assistée par ordinateur peuvent comprendre. Le voici expliquant son œuvre à l'auditoire durant son mini-forum :

M.N. : So this is basically my engine [showing a graphical illustration on his laptop] where I have a separate kind of metrical grid and of course the pitch-generating fractal grid and the fractals, the chords, that I use. [Points to the computer screen] This is the fractal grid, it's these pitch aggregates that are made out of chords. And then I devised a fractal engine, a loop that analyses the structure of this pitch aggregate and it takes the distances between each pitch ...

M.N. : I entered how many recursions, what the depth of translation that the computer has to do upon this pitch aggregate [should be]. This is kind of the sonic depth of the chord ... And then the computer takes the lists of these values and distances between notes in the first aggregate, adds them to every single note of this list, then reads how many more times I have to do this. It says 3 more times. [The computer] takes the list again up on this new list ... and builds ... a bigger list [that is] interpelating these small fractal values. And it gets constantly copied on to the parts of the list itself and this list is being analysed, copied onto itself again, onto each element and so the list gets bigger and bigger. ... There are a few predilections, [for example] how the harmonies are being filtered by themselves because I'm very interested in these harmonic filterings.

M.N. : It's a basic loop, it's a seed. It's a function that accumulates how much the functions fractal on. This analyzes the seed. This is a number of recursions and the loops go [on] for [as much] time as many recursions it has to go. It goes to the end of the list then has 5 then it's 4 then it goes back and so forth. So that's how the pitch structure is generated in the 3rd movement [of *chambre des ténèbres*] (mini-forum de Marko Nikodijevic, Amsterdam, mars 2006).

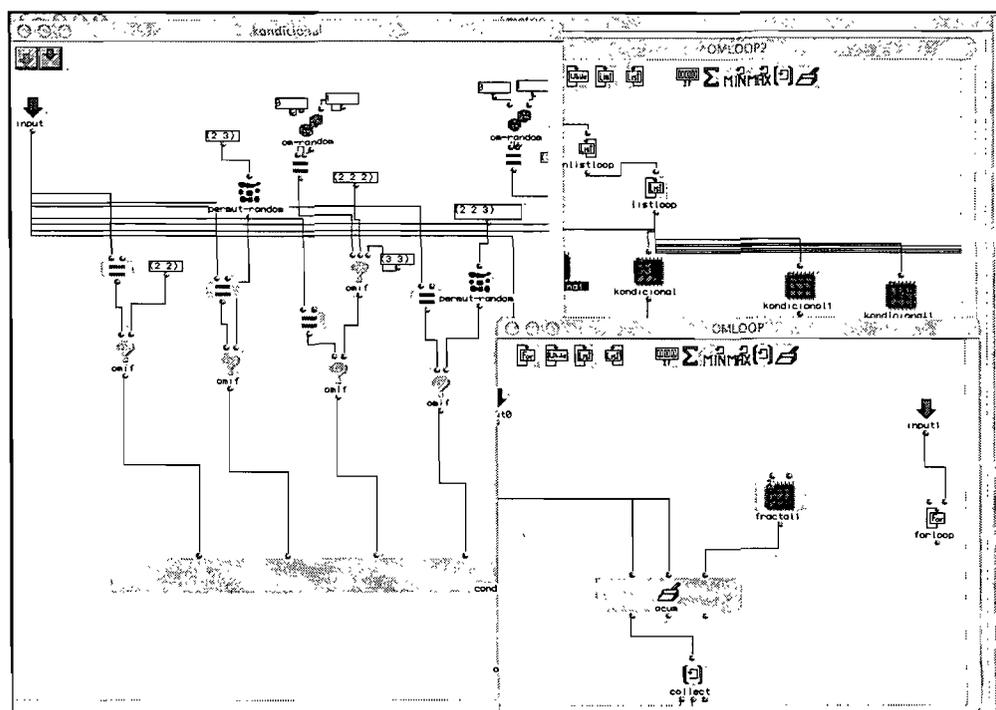


Figure 13 Un aperçu de l'environnement de programmation visuelle appelé Open Music que Marko Nikodijevic a utilisé pour composer son œuvre. Illustration fournie par Marko Nikodijevic, septembre 2008

Face à une telle complexité de langage, n'importe quel auditeur le moins familier avec le monde de la musique contemporaine se serait attendu à écouter une œuvre tout aussi complexe et opaque sur le plan musical que le sont les outils qui l'ont produite, d'où la grande et agréable surprise des auditeurs lorsque l'œuvre de Marko Nikodijevic s'est avérée être non seulement familière musicalement mais aussi très facile à suivre et à comprendre – une caractéristique que le membre du jury, Cornelis De Bondt, un compositeur néerlandais, espérait trouver dans les œuvres des finalistes du Forum du NEM 2006. Lorsque je lui ai demandé dans un entretien de partager avec moi quelques-unes des qualités qu'il cherchait dans les œuvres qu'il évaluait en tant que membre du jury, il m'avait dit qu'il était à la recherche de compositeurs qui ont démontré la capacité de bien écouter et de bien entendre et qui apprécient la valeur d'une structure ou d'un récit musical (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006). En réponse à la

question thématique, Marko Nikodijevic avait soutenu que l'ordinateur n'était pas plus restrictif ou plus hégémonique que le piano l'a été pour les compositeurs du XIXe siècle.



Figure 14 Marko Nikodijevic au moment où il composait le troisième mouvement de son œuvre. Sur l'ordinateur portable est affichée l'œuvre dans sa version Open Music qui est ensuite transposée en notation musicale traditionnelle sur l'autre écran. Photo fournie par Marko Nikodijevic, septembre 2008.

Il a pu défendre son argument de manière convaincante en s'appuyant sur sa propre musique qui démontre une telle maîtrise des outils technologiques de la composition que le résultat musical ne laisse aucun indice quant à l'usage de ces outils :

M.N. : Computers are inasmuch tools for composition as were pianos in the 19th century. They are only a more sophisticated source of feedback. It has nothing to do with what one could identify as quality of the music composed

Ainsi en exhibant ouvertement la référentialité inhérente à sa musique, Nikodijevic réaffirme son autorité en composant une œuvre extrêmement lyrique, conviviale à l'écoute et à l'interprétation en se basant entièrement sur la composition assistée par ordinateur. Mais loin de mythifier la technologie, Nikodijevic n'a pas hésité à faire une

critique sévère de l'incapacité des ordinateurs de rendre compte de la sensibilité musicale et la complexité de l'interprétation:

Computers are not questioning beings (or not yet). Other than doing mechanical tasks fast, there is not much more they can do (now). At the moment they are devising at IRCAM an orchestration library for Open Music to help composers orchestrate. The machine is not inhibited by our listening experience and it moves to the end-result-object uninhibited by anything else except the refinement of its programming, but it has no power of musical decisions (causerie publique, Y.E. est modératrice, Amsterdam, mars 2006).

Les positions nuancées de Marko Nikodijevic sur la puissance des ordinateurs et sur leurs limites ont eu des résonances positives auprès de l'auditoire du Forum, notamment les interprètes qui ont trouvé du plaisir à jouer son œuvre, ainsi que les membres du jury qui partageaient à plusieurs égards la critique que Marko Nikodijevic a fait de l'ordinateur.

Si l'on revient sur tout ce que Marko Nikodijevic¹⁷³ a fait et dit durant le Forum et sur la réaction positive des autres participants à son discours et sa stratégie compositionnelle, on ne peut qu'être impressionné : Il a réussi à établir une relation complexe et intime avec les musiciens, le jury et le reste de l'auditoire dans un très court laps de temps (deux semaines). Un tel exploit est d'autant plus remarquable étant donné qu'il établit cette relation par le biais d'une œuvre de musique contemporaine dans un contexte musical général où ce répertoire n'est pas joué assez souvent pour laisser une trace palpable dans la mémoire du public. Cela étant dit, l'impact qu'aurait son œuvre à long terme est toujours difficile à évaluer. Une œuvre investie de signes et de codes sémantiques conçus pour séduire un public restreint dans le cadre d'une période d'incubation de deux semaines survivra-t-elle à l'épreuve du temps? Six mois après l'événement, un concert mettant en vedette les quatre œuvres des finalistes du Forum 2006 fut tenu à Montréal. Après le concert, j'ai revu John Rea qui m'avait dit une chose intéressante à propos de ce que nous venions d'entendre et du changement dans la perception des œuvres. Je paraphrase : « C'est fascinant d'écouter ces œuvres de

¹⁷³ Marko Nikodijevic est toujours très actif comme compositeur. En 2007, son œuvre *cvetic. kucica*, composée pour le Ives Ensemble a été interprétée au Muziekgebouw dans le cadre du Gaudeamus Music Week où elle a reçu une mention spéciale de la fondation Gaudeamus. Son œuvre *boîte musicale/autoportrait* a été sélectionnée pour une nouvelle performance dans le cadre de l'édition 2008 du même festival. Quant à *chambre des ténèbres*, Marko Nikodijevic m'a dit en 2007 qu'il n'était pas satisfait de l'œuvre bien qu'elle ait été très bien reçue par le jury du Forum du NEM 2006. Il compte la retravailler substantiellement.

nouveau après un certain laps du temps. Aucune œuvre n'est restée la même parce que nous ne sommes pas les mêmes. Nous les entendons différemment ». Je ne peux m'empêcher de me demander si John Rea parlait d'une œuvre en particulier, celle qui avait séduit le jury à Amsterdam et qu'il percevait peut-être différemment 6 mois plus tard à Montréal.

4 Les rituels de la reconnaissance dans la musique savante occidentale

Que devrait-on retenir, en tant qu'anthropologues, des expériences de Ezequiel Menalled et de Marko Nikodijevic et de leurs tentatives de naviguer à travers les structures et les rites de la musique contemporaine?

Comme je l'ai souligné dans le chapitre III, les recherches sur la musique, toutes perspectives confondues, ont démontré qu'un certain communautarisme tend à se développer entre les partisans d'une même tradition musicale. En effet, dans un contexte global marqué par la transgression des frontières géopolitiques et culturelles, les musiciens qui se considèrent et qui sont reconnus comme membres d'une même communauté musicale y retrouvent un lieu d'enracinement, voire même un refuge des angoisses qui sont rattachées inévitablement à leurs identités et biographies transnationales. Or, le sentiment d'attachement et le chemin vers la reconnaissance au sein même de cette communauté mettent néanmoins en tension des structures sociales internes inégalitaires, des autorités contestées, des agencités concurrentes et des identités confluentes marquées par l'histoire coloniale. C'est particulièrement le cas des traditions musicales savantes qui tendent souvent à transmettre et à renforcer un ensemble de valeurs et de pratiques bien délimitées. Ces dynamiques suscitent une question centrale qui a alimenté ma réflexion dans le cadre de cette thèse : Comment ces enjeux se manifestent-ils de manière concrète dans la vie quotidienne des musiciens et particulièrement dans les pratiques et conventions de la musique contemporaine?

4.1 Tempérer la tempête

Je soutiens que dans une tradition musicale profondément canonisée et institutionnalisée comme la musique savante occidentale, les tensions issues de la quête de la reconnaissance et du désir de l'appartenance, d'une part, et de la revendication et de la contestation postcoloniale, de l'autre, tendent à être tempérées et remises sous contrôle par le biais de rituels et de rites de passage dont l'objectif est d'assurer la transmission de la tradition et ses canons aux nouvelles générations de musiciens. Autrement dit, les rapports d'affiliation, de résistance, de transgression et d'adhésion que les jeunes compositeurs entretiennent avec la tradition musicale occidentale sont mis en scène, renforcés et simultanément contestés à travers des rituels et des rites de passage comme les auditions pour les interprètes et les concours de composition pour les compositeurs.

Pour revenir à ma lecture de la littérature anthropologique sur les rituels, rappelons que certains anthropologues ont interprété les rituels comme étant intrinsèquement restrictifs tandis que d'autres ont mis l'accent sur la dimension performative (Tambiah 1985; Schechner, et al. 1990) qui permet aux initiés de négocier de manière créative le passage d'un état à un autre dans le cadre du rituel et de transformer de ce fait la structure sociale (Lavie, Narayan, et Rosaldo 1993; Turner, 1970; 1988). D'autres encore ont conceptualisé les rituels comme des espaces de contestation où des enjeux politiques et identitaires sont négociés (Hughes-Freeland et Crain 1998), tandis que Bell a plutôt mis l'accent sur le processus de ritualisation qui permet valoriser et de donner du sens à des actions qui normalement n'auraient pas de statut particulier (Bell 1992).

Dans le contexte de la musique contemporaine, ces différentes interprétations des rituels ne sont pas mutuellement exclusives. Mes recherches auprès des divers participants au Forum du NEM me portent à conclure que le rituel en tant qu'événement structurant qui permet à un groupe de laisser son empreinte sur ses jeunes; le rituel en tant que type de performance où le pouvoir d'agir et l'individualité sont valorisés et mêmes recherchés comme indicateurs d'un bon compositeur; et le rituel comme processus de canonisation et de légitimation, sont autant de fonctions qui interagissent les unes avec les autres au sein d'un même événement à caractère rituel comme le Forum du NEM.

Les rituels, en tant qu'événements, renforcent les frontières de la musique contemporaine en assurant que la transmission de ses valeurs et de ses pratiques ont lieu dans un environnement contrôlé, principalement par le biais d'auditions, de concours, de récitals, et à travers les conventions de réception et de performance musicale qui sont mises en scène durant de tels événements. La ritualisation, en tant que processus contribue à l'émancipation de la musique contemporaine de sa propre marginalité au sein de la tradition musicale occidentale et dans l'espace public en ritualisant et codifiant certaines pratiques, leur accordant ainsi un statut spécifique et les légitimant.

Ces deux facettes du rituel du Forum du NEM contribuent, à leur tour, à la neutralisation de facteurs potentiellement déstabilisateurs de la musique contemporaine comme la fragmentation des langages musicaux, la pénétration de la technologie, la remise en question des conceptions modernistes de l'artiste et de l'œuvre et bien sûr la confrontation aux rapports de force et aux enjeux identitaires postcoloniaux issus de la transnationalisation de la tradition musicale occidentale.

Alors, comment des jeunes compositeurs portant des identités triplement liminales peuvent-ils acquérir la reconnaissance dans ce contexte hautement ritualisé et forcément difficile à ébranler? Comment peuvent-ils surmonter leur liminalité en tant que musiciens dans la société, en tant que jeunes compositeurs oscillant entre l'amateurisme et le professionnalisme et, finalement, en tant qu'individus dont les biographies transnationales en font inévitablement des sujets postcoloniaux?

4.2 *The composer as performer* : affiliation, discours, autorité

Si la liminalité renvoie, dans les mots de Turner, à un état non-identitaire duquel les membres d'un groupe tentent de s'émanciper, il n'est guère surprenant que l'agencéité (*agency*) ou le « pouvoir d'agir » se manifeste dans le cadre d'un rite de passage. Comme je l'ai déjà indiqué dans le chapitre III, le pouvoir d'agir est souvent associé à la capacité individuelle de transcender les structures de pouvoir, dans ce cas-ci, à la capacité des jeunes compositeurs à surmonter leur liminalité non seulement afin

d'acquérir la reconnaissance et légitimer leur identité musicale mais aussi afin de changer les règles du jeu qui furent établies par les figures dominantes de la musique contemporaine. Si la structure ritualisée du Forum du NEM contribue à la préservation des canons et à la neutralisation des enjeux qui peuvent les remettre en question, un tel événement fournit autant d'occasions aux initiés pour remettre en question l'ordre établi en s'appuyant sur leur propre créativité, performativité et imagination.

Dans le cadre du Forum du NEM, le pouvoir d'agir se manifeste dans les performances discursives des compositeurs qui cherchent à faire la transition vers la vie professionnelle en se démarquant des autres finalistes durant le concours. Toutefois, cet objectif est loin d'être facile à atteindre. En tant qu'initiés, ils sont confrontés à de nombreux défis qu'ils doivent d'abord surmonter s'ils veulent réussir et obtenir leur « citoyenneté » au sein du monde restreint de la musique contemporaine. Dans les pages suivantes, je tenterai de faire une esquisse de ces défis en m'inspirant des expériences de Ezequiel Menalled et de Marko Nikodijevic.

Le premier défi à relever est certainement celui de l'affiliation. Malgré sa transnationalisation, la musique savante occidentale a réussi à s'entourer à et à maintenir des frontières esthétiques et politiques remarquablement solides (le processus de sélection des candidats au Forum en est un bon exemple sur lequel j'élaborerai dans le chapitre suivant). Par conséquent, les filières esthétiques, idéologiques, géographiques, institutionnelles et identitaires auxquelles sont rattachés les compositeurs servent de coordonnées cruciales qui déterminent la localisation du compositeur sur la carte musicale occidentale et les voies possibles ou impossibles à prendre afin de sortir de l'ombre et de la périphérie et d'acquérir la reconnaissance et la citoyenneté au sein de cette tradition musicale aussi hégémonique et difficile d'accès qu'elle est transnationale.

Il est tout à fait fascinant à cet égard de prêter attention aux notes biographiques des finalistes qui accompagnent la présentation des œuvres de musique contemporaine dans les notes de programmes (voir les notes biographiques des individus présentés dans cette thèse). La majorité des notes biographies commencent en citant les lieux où chaque compositeur a entamé sa formation musicale. La plupart sont initiés à la

musique contemporaine dans leurs pays d'origine, reflétant ainsi la transnationalité de la tradition musicale occidentale. Or, à partir de la troisième ligne de la note biographique, leurs itinéraires individuels commencent à converger et même à se croiser au fur et à mesure que chacun avance dans sa carrière et formation musicale. Si les institutions, les ateliers, les concours, les ensembles et les prix cités ne sont pas toujours les mêmes (bien que certains lieux reviennent assez régulièrement comme l'IRCAM), la vaste majorité est située ou bien en Europe de l'ouest (particulièrement la France) ou bien aux États-Unis, reflétant le cheminement graduel de ces compositeurs des périphéries de la tradition à ses métropoles et lieux de diffusion centraux.

Cela étant dit, dans le cadre du Forum du NEM, il ne suffit point d'identifier les coordonnées puisque la plupart arrivent au concours ayant déjà traversé les mêmes voies et étant tous à peu près au même endroit sur la route vers la reconnaissance. Conséquemment, c'est plutôt la manière dont chacun affiche ses affiliations et influences musicales et la manière dont ils les intègrent à leur musique qui détermine en partie l'évaluation de leurs œuvres par le jury du Forum du NEM.

Prenons l'exemple de la présentation que fait Marko Nikodijevic de son œuvre *music box/selbstportrait mit ligeti und stravinsky (und messiaen ist auch dabei)* et de ce qu'il dit des compositeurs Ligeti, Stravinsky et Messiaen qu'il cite dans sa musique. En fait, leur musique est, selon lui, tellement systématique qu'il lui était extrêmement facile d'en déchiffrer les règles implicites et de briser celles-ci en changeant tout simplement une ou deux variables par le biais de formules algorithmiques. S'il les cite dans sa musique, ce n'est pas nécessairement par admiration, par soumission ou par manque d'inspiration, mais plutôt par pragmatisme et convivialité. En exploitant leurs vulnérabilités compositionnelles, Marko Nikodijevic démontre sa capacité à manipuler trois des plus grandes figures de la musique contemporaine. Sa stratégie lui permet de communiquer aux membres du jury le fait qu'il est conscient de l'importance de se situer dans l'arbre généalogique de la musique contemporaine, qu'il peut identifier la veine principale qui traverse cet arbre et que celle-ci l'a suffisamment alimenté pour lui permettre de s'en détacher.

Mais si cet exemple permet d'identifier ceux de qui il se détache, où donc appartient-il? Si l'on se fie sur son discours, il est attaché aux compositeurs français qui incarnent la période de transition entre la tonalité et l'atonalité: les néo-classiques et les néo-impresionnistes¹⁷⁴. Durant ma conversation avec John Rea, le compositeur avait justement parlé de la place particulière qu'occupent les néo-impresionnistes dans l'histoire de la musique contemporaine. Ce qu'il en dit est très révélateur de ce qui se profile derrière l'attachement de Marko Nikodijevic à ce groupe de compositeurs :

John Rea : Si on parle de mouvance [dans l'histoire de la musique contemporaine], il est clair qu'il y a eu aussi au XXe siècle, une espèce de coupe, ... une coupe en deux tranches. C'est la première guerre mondiale et c'est la deuxième guerre mondiale et il fallait la deuxième pour véritablement couper. ... La première guerre mondiale a évidemment bouleversé la société et a bouleversé les artistes et a bouleversé la façon de penser l'art et la façon de penser la musique. ... [Cette période] entre les deux guerres c'est un moment rêveur. Ça a duré à peine 20 ans, de 1918 à 1939¹⁷⁵ Après la deuxième guerre, on est entré dans un débat qui n'était pas présent [avant], qui est l'électricité ... ; machines, toutes sortes de machines ... et la musique a changé (entretien individuel, Amsterdam, mars 2006).

Ici émerge de nouveau la figure liminale. Si Marko Nikodijevic reconnaît son affiliation à un certain groupe de compositeurs canonisés comme Ligeti, Stravinsky et Messiaen, son appartenance se situe ailleurs, autrement dit, avec les compositeurs dont la musique ne pouvait être emprisonnée dans une boîte de musique comme le sous-entend le titre évocateur de l'œuvre qu'il a présentée. Il se reconnaît plutôt dans le style asystématique, transitoire, intermodal des néo-impresionnistes. Au moment où les compositeurs avant-gardistes s'acharnaient à créer des nouveaux langages musicaux, et où les postmodernistes tentaient de déconstruire ces mêmes langages, Marko Nikodijevic, dans la tradition des impresionnistes, se contente d'exploiter les possibilités et les limites de chacun. Même la musique techno, une musique qu'il aime et qu'il l'inspire, est évoquée avec un certain détachement dans l'une de nos conversations. La technologie est réduite à un simple outil qu'il exploite afin de manipuler plus facilement les objets intéressants (la musique de Ligeti, de Stravinsky et de Messiaen dans ce cas-ci), qu'il a recueillis

¹⁷⁴ Le néo-impresionnisme en musique émerge après la mort de Debussy en 1918 en réconciliant la liberté de l'impresionnisme au niveau du timbre, de la modalité et de l'harmonie avec une construction plus précise au niveau de la forme. Les compositeurs néo-impresionnistes se sont inspirés également du pointillisme dans la peinture. On retrouve des influences impresionnistes et néo-impresionnistes, par ailleurs, en jazz, dans les harmonies de Duke Ellington et dans la musique de Art Tatum; dans la musique de film de Korngold; dans les œuvres de Takemitsu; dans le minimalisme de Philip Glass et de Steven Reich. Plus récemment, les compositeurs de musique spectrale comme Grisey, Murail, et Dufourt se sont aussi inspirés de l'impresionnisme de par l'attention que ses représentants prêtaient à la texture et au timbre sonores (voir Pasler 2001).

¹⁷⁵ C'est durant cette période que le néo-classicisme et le néo-impresionnisme ont fleuri.

dans sa boîte à musique personnelle, c'est-à-dire dans sa mémoire et dans son répertoire musical.

En s'appropriant ainsi l'influence de ses parrains musicaux, Marko Nikodijevic se place quelque part dans le tronc de l'arbre généalogique, là où toutes les coordonnées entrent en collision et convergent. Et parmi les filières génériques qui séparent postmodernistes et avant-gardistes, sa posture pourrait être qualifiée d'« hermaphrodite ». En ce sens, il incarne parfaitement la figure liminale de l'initié dans le rite de passage du Forum du NEM.

L'autre défi qui se pose aux jeunes compositeurs touche à l'élaboration d'un discours cohérent et convaincant sur la musique. Dans le cadre du Forum, il est évident que les œuvres finalistes répondent déjà à des critères de jugement de valeur de base au niveau de leur contenu et de leur forme musicale puisqu'elles avaient été soumises à un premier niveau de sélection et d'élimination. Ayant franchi cette étape du concours, le processus de composition et la manière dont les compositeurs le justifient deviennent les principaux critères d'évaluation et de sélection par le jury de l'œuvre gagnante.

Par conséquent, les discours que Marko Nikodijevic et Ezequiel Menalled construisent autour de leurs œuvres sont aussi importants sinon plus importants que les œuvres elles-mêmes. Autrement dit, l'œuvre est soumise à deux types de performance : celle des musiciens du NEM et celle du compositeur lui-même. Toutefois, l'élaboration d'un discours cohérent et original pour renforcer l'identité musicale individuelle des compositeurs, tout en développant un réseau d'affiliations solide dans un arbre généalogique extrêmement complexe est devenue une mission de plus en plus difficile à accomplir. Cette difficulté relève du fait que les jeunes compositeurs sont incités à démontrer et mettre en œuvre leur autorité musicale dans un contexte où cette dernière est continuellement remise en question.

D'une part, les jeunes compositeurs sont confrontés à une démultiplication des discours et filières musicaux suite à la mondialisation de la musique et à la diminution de l'influence des écoles de pensée esthétiques et idéologiques qui dominaient auparavant. Les jeunes compositeurs se trouvent dans l'étrange situation d'avoir à ramasser les

débris des querelles idéologiques entre modernistes et postmodernistes et d'en reconstruire un discours musical cohérent. D'autre part, ils sont interpellés à mettre de l'avant un style et identité musicale individuelle qui leur est propre au moment où les conceptions occidentales de l'autorité et de la subjectivité artistique ont perdu beaucoup de leur valeur. Le fantôme de l'ordinateur qui hante le compositeur humain et intervient dans son processus de composition remet en question son autorité comme le seul créateur de son œuvre. Born (1995) a démontré dans son ouvrage ethnographique la mesure dans laquelle l'intervention de médiateurs dans le processus de composition à l'IRCAM, les tuteurs, en particulier, entre en conflit avec les notions romantiques et modernistes de l'autonomie subjective de l'artiste.

Ezequiel Menalled et Marko Nikodijevic relèvent ces défis de manières différentes, voire même opposées. Les deux s'inspirent de sources externes pour composer leurs œuvres – le texte de Galeano dans le cas de Ezequiel Menalled et la musique de Claude Vivier dans le cas de Marko Nikodijevic – et chacun se les approprie à sa façon en s'appuyant sur des outils technologiques. Toutefois, Ezequiel Menalled se sert de la technologie pour masquer et codifier un texte très politisé, tandis que Marko Nikodijevic en profite pour exposer et décoder les « textes » d'autres compositeurs, c'est-à-dire pour les rendre facilement repérables dans son œuvre. Paradoxalement, le camouflage du texte de Galeano a eu l'effet de mettre en relief le rôle important qu'a joué la technologie dans la composition de l'œuvre de Ezequiel Menalled, ce qui a diminué la force de son discours sur sa propre subjectivité artistique (du moins du point de vue des membres du jury). Par contre, en chargeant son œuvre d'indices et de signes musicaux à l'aide de la technologie, Marko Nikodijevic a été perçu comme ayant neutralisé la technologie.

Ces stratégies découlent, bien entendu, des préférences esthétiques individuelles des compositeurs et de leur maîtrise des outils technologiques. Cela étant dit, on ne peut négliger le fait que ces stratégies sont aussi adoptées en fonction de leurs biographies transnationales et de leur rapport à la musique occidentale. C'est particulièrement le cas de Ezequiel Menalled qui était tout à fait conscient de l'étiquetage identitaire dont il pouvait faire potentiellement l'objet dans le cadre du Forum.

4.3 *Contingent agency* : le compositeur comme sujet postcolonial

Cela m'amène au défi le plus difficile à relever pour les jeunes compositeurs d'aujourd'hui : la réappropriation de la musique savante occidentale par différents groupes et individus à travers le monde. La musique savante occidentale a franchi les frontières ethniques, culturelles, géopolitiques dans le contexte de l'expansion coloniale. Ce processus soulève inévitablement des enjeux postcoloniaux qui doivent être examinés de manière approfondie.

Bien que Ezequiel Menalled et Marko Nikodijevic arrivent à errer au-delà des frontières identitaires et à trouver dans la musique contemporaine un lieu d'appartenance et d'enracinement, les diverses identités qu'ils portent viennent avec leur propre bagage historique, politique, culturel, limitant forcément les choix qu'ils font et les stratégies qu'ils privilégient en tant qu'individus et compositeurs. Leurs expériences démontrent que la musique contemporaine, en dépit de sa transnationalisation, ne peut échapper à la territorialité pas plus que l'identité ne peut échapper à la politique, puisque les compositeurs sont présentés dans le cadre du Forum comme les représentants de leur pays d'origine malgré leurs biographies transnationales et malgré le fait que la majorité réside dans les métropoles occidentales.

Contrairement à certaines théories fondées sur le pouvoir d'agir et l'individualité, leurs expériences démontrent que dans l'une des traditions musicales les plus individualisées, subjectivisées et esthétisées, l'accès limité à une infrastructure musicale adéquate, la persistance de représentations stéréotypées de l'Autre et la triple liminalité des jeunes compositeurs au sein de la tradition musicale occidentale contribue à maintenir et à renforcer les rapports de force inégalitaires qui sont issus de la transnationalisation de cette tradition. Dans ces conditions, toute forme d'agencéité reste contingentée. Autrement dit, le pouvoir d'agir individuel des compositeurs ne peut être exercé qu'en se soumettant à certains rites de passage et en fonction des limites et des actions normatives que ces rites leur imposent.

Cette conception du pouvoir d'agir va à l'encontre de l'interprétation libérale de l'agencéité qui tend à survaloriser la performativité des individus et la notion de « choix » individuel. Comme l'a souligné l'anthropologue Saba Mahmood, la notion d'agencéité est dans cette perspective assimilée à une interprétation idéaliste, normative et universaliste de la liberté, où elle tend à être mesurée uniquement en fonction du désir de liberté ou de la résistance des individus au déni de liberté (Mahmood 2005). Selon cette approche, les compositeurs sont censés vouloir se libérer des rites de la reconnaissance qui leur sont imposés par les gardiens et représentants du pouvoir au sein de la communauté musicale contemporaine (i.e. les membres du jury) et ils sont censés résister aux rapports de centre et de périphérie que la transnationalisation de la tradition musicale occidentale a engendrés.

Or, selon Mahmood, la subordination et la résistance ne représentent pas une binarité oppositionnelle; elles sont mutuellement impliquées dans la construction du « je ». Si la subjectivation renvoie au processus à travers lequel les individus s'auto-réalisent, Mahmood soutient que ce processus est aussi le produit de situations de pouvoir, d'où la nécessité, selon elle, de nuancer et de désidéaler la notion d'agencéité (Mahmood 2005).

Comme je l'ai déjà indiqué dans le chapitre III, l'anthropologue soutient que la capacité individuelle d'effectuer des changements fondamentaux dans le monde prend forme à travers la promulgation de normes. C'est dans ce sens-ci, tel que proposé par Mahmood, que je comprends et que j'analyse la mise en œuvre de l'agencéité individuelle et artistique des compositeurs du Forum du NEM face à leur condition triplement liminale en tant que musiciens dans la société, en tant que jeunes compositeurs sans statut particulier au sein de la tradition musicale occidentale et en tant qu'individus dont l'identité et la subjectivité sont enchevêtrées dans les dynamiques de pouvoir et les conflits d'appartenance issues de la condition postcoloniale.

Ainsi, bien que les rituels de la reconnaissance dans la musique savante occidentale puissent neutraliser les tensions postcoloniales, ils fournissent aussi un cadre au sein duquel les compositeurs peuvent défaire les canons et manipuler ces tensions à leur avantage en composant selon les normes définies par le processus rituel. Alors,

comment la liminalité, la postcolonialité, l'agencéité contingentée, l'application et le dénouement des normes entrent-ils en jeu dans le cas de Ezequiel Menalled et de Marko Nikodijevic?

Si l'on aborde cette question à travers le prisme de la musique savante occidentale, on peut en extraire certaines constatations : Certes, le fait d'être musicien peut se traduire en un certain capital social et mener à l'épanouissement d'une identité ancrée dans la musique qui existe au-delà des frontières géopolitiques classiques. Cela étant dit, ce capital social et cette volonté de transgresser les limites sont nettement insuffisants face aux rapports de pouvoir qu'ils ont hérités de leurs multiples affiliations et lieux d'appartenance.

En effet, deux dynamiques opposées semblent sous-tendre le processus de construction et de légitimation des identités musicales des jeunes compositeurs. D'une part, ils cherchent à contester l'hégémonie de la tradition musicale occidentale et à exercer leur droit d'errer loin des voies prescrites par les gardiens de la tradition à l'aide de diverses stratégies d'affiliation et de désaffiliation, de discours identitaires et de démonstrations de leur autorité musicale. D'autre part, la quête d'enracinement et d'appartenance dans un monde globalisé alimente plus que jamais leur désir d'être reconnus et légitimés comme citoyens à part entière au sein de cette tradition.

Par conséquent, la critique postcoloniale des jeunes compositeurs ne se manifeste pas ouvertement par le biais de stratégies de militantisme culturel à l'instar des mouvements de revivalisme patrimonial, ni en optant pour des stratégies de créolisation et de collaboration comme dans le cas des groupes et des artistes de la *world music*. Les affiliations, les discours et les démonstrations d'autorité musicale qu'ils privilégient afin de contrer les rapports de force postcoloniaux qui les marginalisent ont tendance à être mis en œuvre à travers l'application des idiomes et des normes de la musique savante occidentale.

Dans cette perspective, si les stratégies et discours de Ezequiel Menalled et de Marko Nikodijevic sont divergentes à bien des égards, elles convergent au niveau de leur usage des normes dans leurs prises de position sur leurs identités nationales. D'abord, les deux

compositeurs n'hésitent pas à critiquer sévèrement l'état de la musique contemporaine dans leur pays d'origine – une attitude partagée par bon nombre de compositeurs issus des pays périphériques à la tradition musicale occidentale. Confronté à son identité latino-américaine à cause de sa référence à Galeano, Ezequiel Menalled a réagi en revendiquant son identité d'artiste et de compositeur de musique contemporaine dans l'espoir d'échapper à la cage identitaire dans laquelle il craignait se faire emprisonné. C'est au nom de l'art qu'il minimise l'importance du texte de Galeano dans son œuvre et c'est également au nom de l'art qu'il a choisi de le codifier au lieu de l'exposer.

En invoquant l'art sur le plan discursif, il renvoie aux critères de jugement de valeur les plus normatifs de la tradition musicale occidentale, ceux qui correspondent à une conception esthétique de l'art au-delà de ses conditions de production, de sa fonctionnalité et de son historicité. C'est « l'art pour l'art ». En ce qui concerne sa stratégie compositionnelle, Ezequiel Menalled se sert des techniques et des langages de composition les plus répandus et les plus normatifs de la musique contemporaine – le sérialisme et le spectralisme – afin d'intégrer et puis de codifier le texte de Galeano dans son œuvre, mettant ainsi de l'avant simultanément son identité de « compositeur du sud » afin de critiquer l'hégémonie de la tradition musicale occidentale et la camouflant afin de s'assurer de ne pas être réduit à cet identité. Bref, son engagement politique et sa critique postcoloniale se font au niveau ultrasonique – au-delà de la perception auditive des membres du jury.

Marko Nikodijevic a choisi aussi de critiquer le conservatisme musical qui règne selon lui en Europe de l'est. Par contre, cela ne l'empêche pas d'en reconnaître l'influence sur sa musique et de s'identifier à l'impressionnisme qui est un courant toujours vivant dans les pays est-européens. Il joue la carte identitaire afin de renforcer son statut d'*outsider* et de justifier ainsi sa critique des figures canoniques de la musique contemporaine. Autrement dit, il profite de la conception de l'étranger comme critique qui prévaut dans la musique contemporaine pour se détacher des « monstres » qui dominent les nouvelles générations de compositeurs. Cela étant dit, cette même position liminale en Allemagne lui permet de poser un regard tout aussi critique sur la musique en Serbie à partir de l'un des pays les plus attachés historiquement à la tradition musicale occidentale. En

exploitant ainsi les deux côtés de la médaille liminale, Marko Nikodijevic enlève aux étiquettes identitaires et aux dynamiques de centre et de périphérie beaucoup de leur force. Au lieu de combattre ces dernières, il reconnaît leur présence et en profite pour se situer dans les interstices catégoriques. Cette même stratégie est appliquée à ses œuvres. L'intégration des styles musicaux de divers compositeurs à ses œuvres et la promotion du caractère référentiel de sa musique peuvent être interprétés comme des actes de reconnaissance de et d'adhésion aux normes établies par les compositeurs qu'il cite dans sa musique. Une telle stratégie rend presque impossible toute tentative par le jury de le réduire à son identité nationale ou à une école idéologique spécifique.

5 Forum musical / forum social

Compte-tenu de mes observations et des analyses que je propose, quel portrait peut-on faire du Forum du NEM? En effet, si la musique savante occidentale en tant que tradition musicale transnationale est étroitement liée à l'histoire coloniale et si sa transnationalisation est principalement attribuable à cette histoire, le Forum du NEM devient également un forum social. Autrement dit, le Forum représente, à mon avis, un espace où les dynamiques de pouvoir esthétiques et politiques entrent en collision et se croisent, déstabilisant constamment les canons de la musique savante occidentale, mais incitant aussi, en réaction, ses partisans à investir autant de valeur et d'énergie dans ses rituels.

En tant qu'événement ritualisé, le Forum renforce les liens entre des individus dotés d'histoires et de biographies différentes. La ritualisation et le désir de la reconnaissance limitent les répercussions des tensions postcoloniales qui sont issues de ce croisement de chemins. C'est à travers ce processus ritualisé que les compositeurs construisent leur identité musicale, expriment leur appartenance à cette tradition et c'est à travers ce même processus qu'ils sont reconnus comme citoyens à part entière dans cette communauté musicale. Le processus ritualisé de la reconnaissance auquel sont soumis les jeunes compositeurs les incite à adhérer et à reproduire les normes de la musique contemporaine s'ils veulent avoir la moindre chance de les défaire. Toutes ces pratiques

ritualisées soulignent, à leur tour, ce que c'est qu'être un compositeur occidental ou ce que c'est qu'être « occidentalisé ».

CHAPITRE X

L'ARCHITECTURE DE L'INDIFFÉRENCE

Dans les chapitres précédents, j'ai beaucoup insisté sur la liminalité des jeunes compositeurs et sur les forces qui tendent à les marginaliser dans le monde de la musique savante occidentale. Certes, une tradition musicale, de par ses codes, ses conventions et ses canons, s'entoure de frontières imaginaires qui à leur tour permettent d'en limiter l'accès, créant forcément des « inclus » et des « exclus », d'où l'importance des rites de passage qui servent à faire la transition entre les deux statuts. Au cours de mes recherches doctorales, je me suis beaucoup attardée à ce moment de passage en m'appuyant sur l'observation et l'analyse d'un événement précis et localisé et en m'inspirant des expériences et des paroles de ceux qui y participaient. À l'exception des chapitres contextuels dans lesquels j'ai tenté de situer de manière plus diachronique chacune des éditions du Forum, j'ai privilégié jusqu'à présent une approche synchronique ancrée dans le présent ethnographique qui, tantôt, nous ramenait en 2004, tantôt en 2006, et où les diverses péripéties du déroulement du Forum du NEM me servaient de repères pour identifier les codes et les canons sur lesquels repose la musique contemporaine et la tradition musicale occidentale dans laquelle elle s'inscrit.

Mais ces codes et ces canons, comment se sont-ils développés et les frontières de la tradition musicale occidentale, comment ont-elles été établies? Et les rapports de centre et de périphérie que l'érection de ces frontières a engendrés, quelles sont leurs origines? Le Forum du NEM n'est qu'une goutte d'eau dans l'océan de l'histoire de la musique occidentale. Les rapports d'hégémonie et de résistance, d'appartenance et d'errance, de reconnaissance et de liminalité que les jeunes compositeurs entretiennent avec la musique contemporaine dans le cadre circonscrit d'un concours de compétition ne représentent que les réverbérations éloignées et presque inaudibles d'une longue histoire de relations à la fois intimes et hostiles entre la musique occidentale et les autres grandes traditions musicales du monde. Afin d'apprécier à leur juste mesure les expériences, les parcours, les stratégies, les discours et les défis avec et contre lesquels

les jeunes compositeurs s'efforcent d'acquérir la reconnaissance, il me semble important, en guise de conclusion à ma réflexion sur la musique contemporaine, d'élargir l'horizon ethnographique et de poser un regard critique et plus approfondi sur la tradition musicale occidentale en la situant dans l'histoire et sur la carte du monde.

Mais comment cartographier cette tradition musicale qui dépasse aujourd'hui les frontières musicales, culturelles et géopolitiques? Et si cette musique est, comme je le suggère, postcoloniale, comment la situer sur la grande carte des autres traditions savantes musicales du monde? Y a-t-il des liens à établir, par exemple, entre la musique arabo-musulmane et la musique occidentale? Comment arpenter donc ces territoires qui, à la fois, se superposent et se côtoient, qui convergent et divergent à divers moments et qui n'ont pas nécessairement la même temporalité, ni les mêmes horizons culturels, musicaux, politiques et esthétiques?

1 Cartographier la musique contemporaine

Les musicologues ont tenté de répondre à ces questions à travers une approche diachronique et typologique qui retrace l'évolution du répertoire, des styles et des formes musicaux. Les anthropologues et les sociologues se sont plutôt orientés vers les institutions musicales qui ont servi de sites ethnographiques principaux pour l'étude de la tradition musicale occidentale. Ce choix est motivé par le fait que le terme « musique classique » ou « musique contemporaine » renvoie généralement à un ensemble de valeurs et de pratiques musicales qui sont transmises principalement par le biais d'une formation musicale académique offerte dans les diverses écoles, conservatoires et facultés de musique, sans oublier les centres de recherche musicale comme l'IRCAM. Par conséquent, on ne peut cartographier la tradition musicale occidentale sans examiner ses institutions, ses lieux de diffusion et de transmission, voire les « maisons » où elle réside et les acteurs qui les construisent pour y vivre et produire leur art, d'où mon intérêt pour le Muziekgebouw aan't IJ d'Amsterdam (cf. chapitre VIII), le Musée

ethnographique du Quai Branly (cf. scène I) et la Faculté de musique de l'Université de Montréal (cf. chapitre V, section 3)¹⁷⁶.

Au cours de cette thèse, je me suis inspirée à plusieurs reprises de l'architecture et de la localisation de ces différentes institutions pour extrapoler sur les non-dits qui délimitent les frontières de la musique occidentale et déterminent ses rapports à l'altérité. Or, suite à ma petite promenade architecto-graphique du Muziekgebouw, il m'a semblé clair que ce serait certainement une erreur de se fier exclusivement à ce qu'une institution pourrait nous révéler, sans examiner simultanément ce qu'elle nous cache. Si l'institution est un incubateur de canons, elle devrait être pensée également comme une zone de triage où les indésirés de la tradition sont écartés. Ainsi, j'aimerais conclure cette thèse de la même manière dont j'ai terminé l'une des étapes importantes de mon enquête ethnographique – en sortant symboliquement du Muziekgebouw et en le contemplant une dernière fois comme je l'ai fait au dernier jour du Forum 2006. J'aimerais continuer à explorer tous les signes que l'architecture du Muziekgebouw semble vouloir transmettre à ses visiteurs afin de dévoiler le sens caché de cet édifice qui, selon moi, dépasse de loin les enjeux d'ordre plutôt fonctionnel ou purement esthétique. Je m'interrogerai non seulement sur les concepts, pratiques et valeurs associés à la musique contemporaine aujourd'hui mais aussi sur tout ce qui a été exclu historiquement de ses institutions et qui a contribué forcément à leur donner la forme qu'elles ont prise.

Pour ce faire, je resitue le Muziekgebouw non seulement dans une généalogie musicale institutionnalisée, mais aussi dans l'histoire des Pays-Bas. Cette mise en perspective historique, sur le plan local, me sert de porte d'entrée pour situer la musique contemporaine, sur le plan global, dans l'histoire plus large de la tradition musicale occidentale et dans l'histoire de ses rapports aux autres musiques du monde. Pour précisément, le détour par l'histoire des Pays-Bas – une histoire ancrée dans la mondialisation et la colonisation depuis le XVIIe siècle – me permet de situer la tradition musicale occidentale dans le monde et de relever ainsi sa dimension

¹⁷⁶ Mon intérêt pour l'architecture provient aussi de ma biographie personnelle, ayant grandi à Dubaï, où mon père, ingénieur civil, a contribué à la construction de bon nombre des gratte-ciel impressionnants qui sont devenus aujourd'hui l'un des marqueurs identitaires les plus reconnaissables de cet émirat ultramoderne.

postcoloniale. Ce détour me permet également de concevoir le développement des canons de la musique occidentale comme un processus qui s'est fait à travers le contact et le dialogue avec d'autres traditions musicales, notamment la tradition musicale arabo-musulmane. Je tente de relever, à l'aide de deux exemples, les points de jonction entre ces deux façons de penser et de faire la musique, ainsi que leur incidence sur le développement des canons de la musique contemporaine. Dans le premier cas, je reviens sur un moment charnière de l'histoire du monde occidental qui est celui de l'expansion de l'empire musulman jusqu'en Europe entre le VII^e et le XIII^e siècle. Dans le deuxième cas, je reviens sur un événement organisé par le NEM autour de compositeurs du Moyen-Orient en 2007 à Montréal. Ce sont deux situations de rencontre avec l'altérité – celle qui est incarnée par le monde arabo-musulman – une altérité qui a profondément marqué l'imaginaire occidental à des moments et des lieux différents de son histoire¹⁷⁷.

Je m'appuie sur ces deux exemples afin de mettre en perspective les relations interculturelles à la fois violentes et fructueuses qui ont conduit au développement de la musique savante occidentale dans sa forme actuelle. À travers ces deux exemples, l'un ancré dans l'histoire et l'autre ancré dans le présent, je réfléchis aussi à l'impact qu'a eu le développement de ces canons sur les compositeurs issus de différents pays du monde et sur la possibilité d'acquérir une certaine reconnaissance au sein de la musique contemporaine.

Si cela peut relever un peu de l'acrobatie intellectuelle, je soutiens que cette approche permettrait peut-être de sortir des sentiers battus de la littérature musicologique qui a amplement étudié la musique savante occidentale et de proposer ainsi une véritable perspective anthropologique de la musique contemporaine.

¹⁷⁷ En prenant des exemples reliés au monde arabo-musulman, je renoue aussi avec les recherches entreprises durant ma maîtrise sur la musique palestinienne. Je profite donc de ma connaissance de la musique occidentale et de la musique arabo-musulmane pour situer mon enquête ethnographique sur les rituels de la reconnaissance des jeunes compositeurs au Forum du NEM dans un cadre plus large qui est celui de la reconnaissance de l'Autre dans l'histoire de la musique occidentale.

2 Contacts : Amsterdam et la musique

Dans la littérature musicologique sur la musique contemporaine, il est rare qu'Amsterdam ou les Pays-Bas viennent à l'esprit, excepté à travers quelques paragraphes décrivant une scène musicale contemporaine dynamique, éclectique, mais sans forme claire et sans figure mythique pour la représenter. Pourquoi donc faire d'Amsterdam le lieu de réflexion sur l'histoire et les canons de la musique contemporaine – une ville, certes, qui est à peine mentionnée dans la plupart des guides et références de la musique contemporaine? En quoi ce qui se passe sur la scène musicale d'Amsterdam est-il représentatif de ce qui se passe ailleurs au niveau de la musique contemporaine ou même des arts contemporains?

Coincée entre l'Allemagne et la Belgique, la France étant un peu plus loin, mais toujours omniprésente, et contemplant l'Angleterre de l'autre côté de la Mer du nord, les Pays-Bas, de par leur proximité et détachement simultanés des centres mythiques de la tradition musicale occidentale, me semblaient bien situés pour examiner les canons de cette dernière. Si la musique ne vient pas automatiquement à l'esprit de ceux qui pensent à Amsterdam, il n'en reste pas moins que les artistes et penseurs néerlandais ont laissé leur marque sur l'histoire de la musique et des arts occidentaux, depuis les peintres Rembrandt, Vermeer et Van Gogh¹⁷⁸ – sans oublier Sweelinck¹⁷⁹ en musique – en passant par la pensée philosophique de Descartes¹⁸⁰ et de Spinoza, jusqu'au groupe d'artistes et d'architectes du mouvement De Stijl (cf. chapitre VIII, section 4) qui a exercé une grande influence sur l'esthétique européenne du début du XXe siècle.

Compressée entre les quelques lignes consacrées aux Pays-Bas dans les ressources musicales, est l'histoire d'un petit pays qui a conquis le monde à l'aide de la finance, de

¹⁷⁸ Pour en savoir plus sur les peintres néerlandais et leur statut canonique dans l'histoire des Pays-Bas, consulter le *Amsterdam Rijksmuseum Masterpieces Guide* (Dominicus-van Soest 2003:92–137) ou consulter le site officiel du Rijksmuseum : <http://www.rijksmuseum.nl/meesterwerken?lang=en>.

¹⁷⁹ Compositeur, organiste et pédagogue néerlandais du XVIe siècle, « [Jan Pieterszoon] Sweelinck's gifts as a teacher » affirme les musicologues Randall H. Tollefsen and Pieter Dirksen « are an essential part of his importance for music history, for the founders of the so-called north German organ school of the 17th century (culminating in Bach) were among his pupils. ... As well as being one of the most famous organists and teachers of his time, Sweelinck was the last and most important composer of the musically rich golden era of the Netherlanders » (Tollefsen et Dirksen 2001:§3).

¹⁸⁰ Le philosophe français a écrit ses grands textes philosophiques aux Pays-Bas où il a vécu pendant deux décennies entre 1628 et 1649.

la bourse et des navires marchands. C'est un pays dont les artistes – loin d'être pauvres et marginalisés – vivaient bien de leur art et des dividendes des grandes sociétés de commerce néerlandaises, deux cents avant l'essor de la bourgeoisie en France, en Allemagne et en Angleterre. Au XVII^e siècle, les Pays-Bas étaient une république au moment où ses voisins étaient encore des sociétés de cour, dont la classe bourgeoise consommait l'art et la musique avec gourmandise :

It is estimated that in the Golden Age 5 million paintings were made, probably even more. This had to do with the rise, after 1580, of a very comfortably-off middle class who set about decorating their homes in imitation of the rich. To meet demand and to cater for differing tastes, new ways of working were sought. They were found in spécialisation, standardisation and greater productivity. The result was a wide range of new genres, in which quality was variable. Hundreds of artists moved to the Republic to try their luck. Amsterdam in particular, with its international trading contacts, worked like a magnet (Dominicus-van Soest 2003:7).

D'ailleurs, si les Néerlandais n'ont pas produit un grand nombre de compositeurs qui ont marqué, à l'instar des peintres, l'histoire européenne, ils ont contribué énormément au développement de l'édition musicale et à la diffusion des œuvres qui font partie aujourd'hui du panthéon musical occidental. « C'est à Amsterdam » souligne le musicologue Denis Morfier, « qu'apparaît une véritable industrie moderne de la musique imprimée, destinée à un nouveau marché de dimension européenne » (Morrier 2006:134). En effet, vers la fin du XVII^e siècle, Amsterdam s'était déjà imposée « comme la nouvelle capitale de l'édition musicale, grâce à l'industriel Estienne Roger¹⁸¹. Sans lui les œuvres de Vivaldi et de Corelli, et de nombreux autres compositeurs de diverses nations, n'auraient sans doute pas eu un tel retentissement sur tout le continent », affirme Morfier (2006:134-135). Roger développa un réseau commercial à l'échelle européenne en se fiant sur des collaborateurs dans différentes villes qui repéraient les musiques à succès et en renvoyaient des copies pour les faire imprimer à Amsterdam. Les partitions étaient ensuite distribuées à travers le continent à « la bourgeoisie, aisée et cultivée, qui pratique la musique en amateur » soit à l'aide de marchands distributeurs ou, comme dans le cas de la France, grâce à un système de vente par correspondance (Morfier 2006:136).

¹⁸¹ D'origine française, mais de confession protestante, Roger émigra en Hollande en 1697 suite à la révocation de l'édit de Nantes (1598-1685) qui accordait la liberté de culte aux protestants (Morrier 2006).



Figure 15 Artus Quellinus. Les quatre continents rendent hommage à Amsterdam, terracotta, modèle de la sculpture qui orne la façade de l'Hôtel de ville d'Amsterdam¹⁸².

Au-delà de ces exploits dans la diffusion de la musique, il n'est pas exagéré d'affirmer que les Pays-Bas ont, en quelque sorte, inventé le capitalisme globalisé avec l'établissement en 1602 de ce qui deviendra la première « multi-nationale », Vereenigde Oost-Indische Compagnie (VOC), ou le Dutch East India Company – l'une des premières forces redoutables de l'impérialisme européen. Cette force est représentée dans la terracotta de l'artiste Artus Quellinus qui orne, en marbre, le toit de l'hôtel-de-ville d'Amsterdam depuis plus que 300 ans. Dans cette œuvre, les quatre continents rendent hommage à Amsterdam, pour laquelle Quellinus a réservé la place centrale dans sa sculpture, au cœur du monde :

The personification of Amsterdam wearing the winged hat of Mercury, god of commerce, is enthroned in the centre [of the rear façade of the town hall]. She is seated on a ship, with the globe and the gods of the Amsterdam rivers, the Amstel and the IJ, at her feet. This is how she receives the continents with their gifts. On the left is Europe, a crowned woman with a horn of plenty surrounded by bulls and cows. Beside her is Africa, half naked. She is accompanied by an elephant, a lion, snakes and two boys, one with a parrot and the other with a chameleon. The elephant's tusk, far left, recalls the trade in ivory. To the right of Amsterdam stands Asia. She holds the reins of a camel and has a censer in her hand. Children bear Asian products: spices, tulips and jewels. Finally, the half naked woman with a feathered head is America. Her retinue has tobacco and sugar cane (Dominicus-van Soest 2003:14).

Ainsi, comme le démontre la façade de l'Hôtel-de-ville d'Amsterdam, sculptée en 1655, les Pays-Bas, de par leur histoire ont beaucoup à nous dire sur l'histoire des sociétés occidentales et sur la relation entre arts, capitalisme, colonialisme et mondialisation. On ne peut comprendre le sens et la signification d'un monument créé pour célébrer la musique contemporaine, comme le Muziekgebouw, sans l'inscrire dans cette histoire.

¹⁸² Source : Le site officiel du Rijksmuseum : <http://www.rijksmuseum.nl/assetimage.jsp?id=BK-AM-51-3>. Consulté le 10 décembre 2008.

En effet, si le Muziekgebouw a beaucoup à nous dire sur la musique contemporaine, ses frontières et ses piliers idéologiques, esthétiques, culturels et politiques, de par l'histoire de la ville qui l'a construit, il suscite autant de questions sur le rôle qu'ont joué des processus historiques tels que le capitalisme globalisé, le colonialisme et la mondialisation dans le développement des canons de la musique occidentale. Si je pose cette question, c'est parce que ces phénomènes nous forcent à nous interroger sur la présence ou plutôt l'absence de l'Autre de la généalogie musicale institutionnalisée dont la musique contemporaine est la descendante. La ville d'Amsterdam n'était pas seule dans ses ambitions de dominer le monde; elle n'était pas seule à s'engager avec d'autres sociétés et cultures à travers la navigation, le commerce et, oui, la colonisation. Pensons à Venise de la même époque et à l'Espagne musulmane, ou encore à l'exportation de la musique par le biais des missionnaires au Nouveau Monde. Pourtant, restent peu de traces de ces contacts dans l'histoire « officielle » de la tradition musicale occidentale ou de la contribution de différentes traditions musicales au développement des canons dont les institutions, comme le Muziekgebouw, sont devenues aujourd'hui les lieux de conservation et de diffusion.

Penser la musique contemporaine dans une perspective postcoloniale nécessite donc une relecture de l'histoire de la tradition musicale occidentale en y introduisant les personnages et les moments de contact occultés de son récit historiographique. Dans les pages suivantes, je tenterai d'entamer cette relecture en m'inspirant des points de repère que me fournit le Muziekgebouw et en les attachant à une cartographie musicale qui dépasse les frontières imaginaires eurocentriques et introspectives qui ont encadré, jusqu'à présent, la tradition musicale occidentale, pour la replacer dans un monde caractérisé par le contact perpétuel entre peuples, cultures et musiques.

3 La musique est un navire

En l'érigant sur la rive de l'IJ, les fondateurs du Muziekgebouw voulaient sans doute me renvoyer à la relation intime qu'entretiennent les Néerlandais avec la navigation et à l'esprit entrepreneur des commerçants qui sont allés à la rencontre du monde sur leurs navires. En fait la salle de concert du Muziekgebouw s'ouvre sur un bistro conçu

comme un pont supérieur qui mène directement au quai. Seule une palissade en verre sépare la salle de concert et son bistro de la rivière. Si les allusions à l'histoire des Pays-Bas sont faciles à repérer, il n'en reste pas moins que la forme que ce navire a pris n'expose rien de ses origines nationales. En imaginant une maison faite pour la musique contemporaine à l'image d'un navire dont le seul trait visible est sa neutralité, les fondateurs du Muziekgebouw voulaient-ils peut-être aussi afficher une vision de la musique contemporaine qui transcende les frontières nationales – une musique qu'on a importée d'ailleurs et qu'on espère exporter à travers le monde, à l'instar des navigateurs et des commerçants néerlandais des siècles antérieurs?

Si l'on prend pour indices l'histoire d'Amsterdam et de ses navires d'un côté, et, de l'autre, la forme qu'on a voulu donner à la musique contemporaine à travers la conception architecturale du Muziekgebouw et sa juxtaposition au Bimhuis, on ne peut que conclure que la musique contemporaine, loin de s'ouvrir à la grande complexité musicale qui l'entoure, loin de vouloir naviguer à travers pluralité et altérité, cherche encore à renforcer et à exporter une certaine conception canonisée et institutionnalisée de la musique, celle qui a été établie au XVIII^e siècle. C'est une conception où l'Autre n'a tout simplement pas de place qu'en tant que source de matière première (pour renouveler la musique) ou en tant que consommateur des idéologies fabriquées en Europe.

3.1 Lost in space

En dépit de la rupture cosmétique que représente l'abandon du système tonal, les modernistes avant-gardistes auxquels le Muziekgebouw rend indirectement hommage ne sont pas parvenus à inventer une histoire ou un langage musical qui n'écarte pas l'altérité et qui ne nie pas la contribution de différents penseurs, artistes, philosophes non-occidentaux au développement de la musique occidentale. Paradoxalement, en voulant se renouveler par le biais de la négation de la différence ou de son assimilation à une vision autonomiste de la musique (cf. chapitre VIII, section 5), l'avant-gardisme ne fait que suivre la voie tracée depuis des centaines d'années par les ténors de la tradition musicale occidentale.

L'analyse que fait Taylor des structures du système tonal est très pertinente à cet égard. Ce dernier inscrit d'abord l'essor du système tonal dans le contexte de la découverte du Nouveau Monde, du projet colonialiste européen et de la construction d'une subjectivité moderne fondée sur la distanciation de l'Autre :

The discovery of a more radical otherness in the New World meant for Europeans that the Other had to be contained, the real space of the Other conquered by force Space was also conquered metaphorically with maps. It was not good enough that the Other was, for most Europeans, across the Atlantic; it had to be ideologically distanced, this distance represented cartographically (Taylor 2007:26).

Taylor établit un lien convaincant entre ces processus historiques et le passage de la modalité au système tonal au XVIII^e siècle. En tant que structure de construction musicale spatialisée qui permet de représenter des centres (la tonalité, le thème principal, la cadence parfaite, le temps fort) et des marges (la dominante, le thème secondaire, la demi-cadence ou la cadence « féminine », le temps faible), le système tonal replace ainsi musicalement l'Europe au centre du monde tout en confinant tous ceux qui ne sont pas considérés comme Européens aux périphéries d'une nouvelle carte du monde, remplie de lieux vierges qu'il faut explorer pour mieux les saisir :

Tonality as a type of musical organization achieves the same kind of spatialization that was being considered in cartography Tonality works by establishing a main key, from which the composer can move to other, subordinate keys, and move back in a kind of exploratory, cartographic mode (Taylor 2007:27).

L'argument de Taylor fait écho à d'autres musicologues et sociologues de la musique, comme John Shepherd et Susan McClary, qui ont analysé l'ordre du discours qui se profile derrière le système musical tonal, un discours dominé, selon eux, par l'idée du progrès et par une idéologie téléologique :

John Shepherd notes that tonality is « center-oriented structure with margins », with a temporal dimension that articulates the social structure of industrialized societies. Shepherd's main point ... [is] that tonality is bound up with Western European notions of progress toward a goal (a position that anticipates Susan McClary's ... arguments about the teleological nature of tonality) (Taylor 2007:28).

3.2 Trou de mémoire

Il est intéressant de noter que la distanciation des groupes et des sociétés dits ‘non-occidentales’ ne se fait pas seulement au niveau musical mais aussi dans la construction même de l’histoire de la musique occidentale.

Les récits musicologiques, bien que souvent divergents sur l’histoire de la musique occidentale, semblent privilégier trois points de repère : le temps (historique et évolution des styles ou des écoles esthétiques), la forme (genres et répertoires) et le contenu (autrement dit le matériau musical, dont les échelles et les rythmes, etc.). Le tout est traversé d’une interrogation philosophique et esthétique sur ce que c’est la musique aujourd’hui, ce qu’elle était à ses origines et ce qu’elle sera peut-être à l’avenir. Si cette question ontologique et les angles d’approche qu’elle engendre permettent de discerner les contours cartographiques de la tradition musicale occidentale, c’est dans une perspective historique – certains diraient historiciste – que cette tradition a été principalement parcourue par les musicologues (Treitler 1989).

Ainsi, le récit musicologique prédominant tend à représenter une tradition qui a évolué plus ou moins de la façon suivante : Sur le plan du système d’accord, la musique a évolué de la monodie, à la polyphonie, à la tonalité, à l’atonalité. Sur le plan de la transmission, le virage de l’oralité à la tradition musicale écrite, sans pour autant évacuer la dimension orale au niveau de l’enseignement, tend à être souligné. Sur le plan socioculturel, c’est plutôt la transition de la dichotomie musique sacrée / musique profane à la dichotomie musique populaire / musique savante qui est mise de l’avant. Sur le plan sociologique, l’artisan devient un artiste qui devient un professionnel, tandis que l’Église cède la place à la société de cour qui est éventuellement déplacée par la bourgeoisie. Sur le plan philosophique et des critères de jugement esthétique, la musique se détache de l’harmonie céleste pour se rattacher au Beau, comme valeur et critère esthétique, et ensuite au Vrai, jusqu’à la déconstruction des deux – le Beau et le Vrai – à partir de la deuxième moitié du XXe siècle (voir Taruskin 2004)!

Cette construction en apparence linéaire est en fait traversée de moments de rupture et de continuité, oscillant entre le retour à des styles et des pratiques appartenant à des ères

révolues et le désir de pousser la musique jusqu'aux limites du langage musical dominant d'une époque donnée. Souvent, les deux mouvances coexistent et sont mises en tension. Malgré cette complexité sur le plan du développement de la musique, une certaine linéarité persiste dans la littérature musicologique, renforcée par la division de l'histoire musicale en époques caractérisées par des constantes stylistiques qui tendent à devenir de plus en plus instables, impures et d'une durée plus courte plus on se rapproche du XXe siècle : l'Antiquité, le Moyen-Âge, la Renaissance, l'époque baroque, classique, romantique, moderne (les impressionnistes et la musique atonale), contemporaine (l'avant-garde, le sérialisme et le post-sérialisme), jusqu'au moment du virage postmoderniste (voir Michels 1988).

C'est en grande partie en s'appuyant sur cette construction linéaire de la musique que les musiques populaires, le jazz et le *folk* (conçues comme des altérités internes) ont été détachées des études centrées sur la musique dite « sérieuse », « d'art », ou « savante » bien qu'au niveau esthétique, ces musiques partagent en grande partie le même langage musical. La dimension politique de la musique a aussi été longtemps négligée ou limitée aux biographies des compositeurs et des interprètes et aux rapports de pouvoir que ceux-ci entretenaient avec les mécènes nobles et royaux de la musique.

Certes, des recherches provenant des courants de la musicologie critique, de la nouvelle musicologie et des études des musiques populaires (cf. chapitre I) ont remis en question de manière convaincante cette intrigue, d'autant plus que les musicologues sont plus que jamais conscients de la construction constante que subit l'histoire musicale sous la plume de divers protagonistes du savoir musical. Il n'en reste pas moins que le récit que j'ai très brièvement esquissé ici est celui qui tend à dominer encore dans les conservatoires et facultés de musique des universités en Occident et ailleurs.

Ce récit a inévitablement une incidence sur la place accordée aux différentes traditions et pensées du monde dans la musique. La conception de l'histoire de la musique comme une succession d'époques permet de légitimer une intrigue menant progressivement vers un objectif : celui de la modernité incarnée par l'Occident. Face à la modernité, toutes les autres traditions, pratiques et perspectives musicales sont réduites à des versions archaïques de la tradition musicale occidentale.

Ainsi, en se tournant vers la tonalité, les Européens tournent aussi le dos, à partir du XVIIe siècle, à la modalité et à l'Antiquité. Par conséquent, un siècle plus tard, ces dernières sont réduites à des vestiges d'un passé musical poussiéreux, comme le démontre cette lettre du théoricien néerlandais Johann David Heinichen (écrite en 1725), que Taylor cite dans son ouvrage :

I am no spécial friend either of the old imprisoning musical modes ... or of other dusty musical fads. I admit readily that, many times I have pondered deeply over the fact that, for whatever reason, there are people still in our times who seek to bring up and défend the long since decayed musical rubbish of antiquity (Heinichen cité dans Taylor 2007:27).

Le rejet de la modalité et de l'héritage musical et intellectuel de l'Antiquité a des implications historiques qui dépassent les enjeux purement musicaux, étant donné que cet héritage avait été rendu accessible aux Européens grâce, en l'occurrence, aux contacts avec les penseurs arabo-musulmans qui ont marqué le paysage intellectuel européen entre le VIIe et le XIIIe siècles. En rejetant cet héritage, les théoriciens occidentaux de la tonalité effacent, du coup, de leur histoire les contacts qui ont contribué au développement de la musique occidentale. C'est ainsi que dans les récits historiques occidentaux, par exemple, la contribution arabo-musulmane au développement de la musique en Europe s'arrête à l'époque médiévale.

Quand elle est reconnue cette contribution, elle fait l'objet de controverses et de querelles intellectuelles virulentes. Qu'il s'agisse de l'importation en Europe de la musique martiale, d'abord, par les croisés et, ensuite, par les différents médiateurs politiques, culturels ou militaires à l'époque ottomane, ou de la forte présence des artistes et savants arabo-musulmans dans les cours de Roger II et Frédéric II en Sicile; qu'il s'agisse de l'impact de la musique arabo-andalouse sur le développement de la chanson européenne, de son influence sur la lyrique des troubadours de Provence, ou encore des traces de la poésie arabo-andalouse dans les *Cantigas de Santa Marias*, ces thèses défendues passionnément par, entre autres, des chercheurs de renom tels que l'espagnol J. Ribera y Tarrago et le britannique Henry Georges Farmer ont, en effet, fait couler beaucoup d'encre. Voici le musicologue Amnon Shiloah relatant les péripéties de ces controverses :

En 1925, il [Farmer] publia un essai ... où il réfute l'opinion qui consiste à minimiser l'influence exercée par la musique [arabe]. ... Parmi les traces musicales décelées par Farmer, se signalaient les instruments adoptés par l'Occident Farmer s'érige en véritable défenseur de la thèse qui, sans équivoque, affirme « que de nombreuses formes de chant et de danse des ménestrels de l'Europe médiévale sont d'origine arabe » Toutefois c'est dans le monde de la théorie et de la pensée musicale qu'apparaissent les traces les plus convaincantes. Lorsque les idées de Farmer, à propos de l'importance des réalisations arabes dans le domaine de la théorie, de son innovation dans des procédés de composition comme l'organum, la notation, les modes rythmiques ... virent le jour, elle rencontrèrent à la fois l'enthousiasme et la critique. Parmi ses plus farouches détracteurs a figuré Kathleen Schlesinger. Son point de vue a été publiquement débattu dans le *Musical Standard* ... , ce qui amena Farmer à répondre par un livre d'envergure : *Historical Facts for the Arabian Musical Influence* (Shiloah 2002:189–190).

Malgré la littérature abondante sur ce sujet¹⁸³, ce ne sont que les spécialistes de la musique arabo-musulmane qui se réfèrent à Farmer ou Tarrago. Dans les manuels et ouvrages sur l'histoire de la musique occidentale, ces thèses ne méritent qu'une mention brève et superficielle. Selon la narrative historique dominante, à partir de 1492, les Européens tournent le visage vers l'Amérique, vers un « Autre » qu'on peut plus facilement construire, l'Amérindien, car il est loin, pour en faire le nouveau « primitif » à 'cultiver', à travers, entre autres, la musique¹⁸⁴.

Au moment même que le regard européen se tourne vers l'Amérindien, le contact intense avec d'autres civilisations avoisinantes comme l'empire ottoman est graduellement occulté. Ces contacts ont pourtant perduré durant des siècles après la tombée de Grenade en 1492. À partir de ce moment, les récits historiques axés sur la musique occidentale se tournent vers la « représentation » de l'altérité et son objectivation dans le répertoire musical. Ils omettent simultanément les échanges culturels plus concrets qui ont continué, malgré l'antagonisme géopolitique, non seulement dans la péninsule ibérique à l'époque médiévale, mais aussi, pendant des siècles, dans les villes portuaires comme Venise.

¹⁸³ Pour une riche synthèse de la littérature et des arguments principaux soutenant le contact et l'interfécondité entre les théories et les pratiques musicales arabo-musulmanes et occidentales, voir : Saoud, R. 2003. *The Arab Contribution to Music of the Western World*. Londres: FSTC Limited. Disponible en ligne : <http://www.muslimheritage.com/uploads/Music2.pdf>. Consulté le 10 décembre 2008.

¹⁸⁴ Les missionnaires européens se sont servis beaucoup de la musique comme outil de séduction afin de convertir les Amérindiens. Citons le Père Louys André qui écrit en 1671 à propos des Amérindiens du Canada [en français ancien] : « Je ne pouvois pas attirer les Sauvages à la prière par des pressens : mon instrument musical venoit au secours; je leur promettois d'en jouer, et de leur faire chanter mes Cantiques, après qu'ils auroient prié. Cela m'a si bien réussi, que non seulement j'ay instruit ceux qui aimoient la foy, mais aussi ceux qui la haïssoient : car désirant entendre chanter leurs enfans, ils apprennoient tout avec eux, presque sans y penser (Père Louys André cité dans Dubois 1995:26–27).

Une exposition organisée à Paris par l'Institut du Monde Arabe (IMA)¹⁸⁵ (2006–2007) démontre – objets artisanaux, documents, portraits et instruments de musique à l'appui – l'intensité des échanges et la profondeur des influences réciproques sur les techniques, styles et esthétiques artistiques et artisanaux qui ont eu lieu sur une période d'au moins 3 siècles (notamment entre le XIVE et le XVIIe siècles) entre les Vénitiens et les différents représentants des sultanats et califats arabo-musulmans. La réciprocité des influences et le transfert des techniques et des styles artistiques étaient d'une telle intensité que dans le cas de bon nombre des artefacts de cette période, les spécialistes peinent à déterminer si les objets sont en fait vénitiens ou arabo-musulmans d'origine (cf. note 183).

Parallèlement, en 1534, par exemple, suivant un traité conclu entre le roi de la France, François 1^{er}, et le sultan ottoman Sulaiman Le Magnifique, le Roi envoya à Istanbul un orchestre occidental à titre d'amitié. La visite aurait laissé des traces dans l'introduction de deux nouveaux rythmes dans la musique turque, dont les noms renvoient à leur source française, *frenkcin* et *frenge ferri* (Shiloah 2002). Ce premier signe de rapprochement a été suivi d'autres, comme le souligne le musicologue Amnon Shiloah :

Soucieux d'élargir l'Empire à d'autres horizons, les souverains ottomans accordèrent des privilèges spéciaux aux représentants [européens] des arts et de la culture en général : ils étendirent leurs faveurs et prodiguèrent leurs encouragements aux poètes, aux musiciens, aux peintres, aux littérateurs et aux historiens (Shiloah 2002:203).

Et le mouvement des artistes n'était pas unilatéral. Autrement dit, ce ne sont pas seulement les artistes européens qui venaient pour résider temporairement à Istanbul :

[Le sultan Mahmud II] dépêcha [en 1827] une première mission turque composée de cent cinquante-huit élèves, afin de les former dans les nombreux conservatoires de l'Ouest. L'un d'eux revint à Istanbul après avoir poursuivi des études de piano à Paris. La Revue et Gazette musicale de Paris (1839) rappelle que le Sultan, grand amateur de musique, qui admirait Rossini et Meyerbeer, conviait à son palais courtisans et hôtes français, afin de célébrer une soirée musicale de façon spectaculaire : un jeune artiste turc était invité à donner, dans le décor d'une salle grandiose, un récital de piano. C'est ainsi qu'il honorait son auguste public. Le programme comprenait des variations pour piano et une sonate de Beethoven (Shiloah 2002:207).

¹⁸⁵ L'exposition intitulée, *Venise et l'Orient*, fut organisée conjointement avec le Metropolitan Museum of Art New York du 3 octobre 2006 au 18 février 2007 et fut tenue à l'IMA à Paris. Une description de l'exposition et un catalogue détaillant les échanges qui ont lieu durant cette période sont disponibles en ligne : http://www.imarabe.org/pdf/veniseorient_dp.pdf. Consulté le 10 décembre 2008.

Il est certain qu'on ne peut idéaliser la nature de ces échanges qui avaient lieu sous l'ombre de la guerre, de la conquête, de stratagèmes géopolitiques et de la concurrence culturelle. Shiloah ajoute un bémol aux thèses du métissage de certains aspects des musiques arabo-musulmane et occidentale en soulignant, entre autres, l'absence de traductions de traités arabes dans les langues occidentales :

À l'exception de la traduction latine du livre d'Al-Farabi, *Ihsa al-ulum* (classification des sciences), qui contient un chapitre définissant les champs et le but de la science de la musique, il n'existe pas, dans une certaine mesure, de traductions latines ou d'autres compilations de sources arabes, qui puissent nous venir en aide (Shiloah 2002:191).

Plus loin, il ajoute :

Aucun essai n'a été rédigé sur la mise en évidence des traits distinctifs qui sous-tendent l'essor d'un style particulier de l'apport andalous Aucune étude n'a non plus été menée pour montrer comment le système musical d'une culture réceptrice a réagi à cette influence, ou comment la musique a pu la marquer. ... L'emprunt de certains éléments musicaux de cultures étrangères n'implique sans doute pas nécessairement l'adoption littérale de sa musique. ... Ainsi par exemple, les Arabes ont emprunté de manière intensive aux écrits musicaux théoriques des Grecs, en y incorporant leur propre approche méthodologique dans un ensemble systématique, tout en restant résolument indifférents à la musique et à la pratique grecque (Shiloah 2002:191).

Il est certainement en dehors du champ de réflexion de cette thèse d'aller plus loin sur ce sujet, mais je me permets d'avancer une réplique au scepticisme de Shiloah : En ce qui concerne les traces écrites du croisement des musiques dont Shiloah déplore l'absence, notons que le manque de traduction de traités en langues occidentales peut être expliqué par le simple fait que l'apogée de la production et de l'influence du savoir arabo-musulman en Europe coïncide avec le moment où l'empire musulman était le plus puissant et le plus étendu politiquement, culturellement et géographiquement. Ainsi, la langue centrale de savoir, de traduction et de communication était l'arabe et non les langues occidentales (Rey 2001). Ce n'est qu'à travers une interprétation ethnocentrique de l'histoire qu'on peut s'attendre à ce que les traités écrits par les savants arabes soient diffusés en latin quand la langue de savoir dominante était l'arabe. Alors pourquoi n'y a-t-il pas eu de traductions plus tard durant la Renaissance, faut-il sans doute se demander.

La Renaissance, rappelons-le encore, a été précédée de l'Inquisition et de la déportation des musulmans et juifs de l'Europe occidentale dont bon nombre étaient des traducteurs

qui ont contribué à la traduction des traités arabes au latin et des traités grecques à l'arabe et de l'arabe au latin (Rey 2001). On peut aussi présumer sans risque qu'on ne brûlait pas que les sorcières durant cette période violente, mais aussi, et sans doute plus souvent, les livres, surtout ceux des anciens conquérants musulmans. La période précédant la Renaissance va également de pair avec le projet de consolider le pouvoir et d'homogénéiser le continent ethniquement en imposant en Espagne d'abord, une seule langue, une seule religion et un pouvoir royal absolu (voir Diène 2001)¹⁸⁶. Comme le souligne bien le musicologue Lewis Lockwood, le terme Renaissance (comme un phœnix renaît des cendres de la destruction) connote un désir profond de faire *tabula rasa* de l'histoire :

That the term literally means 'rebirth' is not an anachronistic exaggeration but is justified by the tendency of influential thinkers and writers in the period 1400–1600 openly to repudiate the 'Middle Ages' (a term not then invented) and to venerate antiquity as a model (Lockwood 2001:§1).

En répudiant le « Moyen-Age », ce sont aussi les traces de 700 ans de présence musulmane en Europe qu'on a voulu effacer. Ce n'est pas une coïncidence que l'Europe « renaît » en faisant un saut millénaire vers l'Antiquité condamnant à l'oubli tout ce qui s'est passé entre les deux. Cette même Antiquité retrouvée ironiquement grâce aux arabo-musulmans européens et ensuite rejetée, sans doute pour cette même raison, car l'histoire de la circulation et de la diffusion de la pensée grecque ne correspondait peut-être plus à la vision impérialiste de l'Europe des Lumières (Taylor 2007).

L'absence de traces écrites sur l'influence mutuelle entre musique arabo-musulmane et occidentale est attribuable, selon moi, à ces événements et à ce désir de reconstruction du récit historique afin de remettre l'Europe au centre du monde en faisant d'elle le lieu « originel » des idées et non, à une véritable absence d'interfécondité musicale et culturelle durable. Venise, qui, au même moment, entamait une longue période de relations diplomatiques d'abord avec les Mamlouks en Égypte et ensuite avec les Ottomans en est la preuve. Il importe de noter qu'elle compte parmi l'une des rares villes qui ont été épargnées des pires atrocités de l'Inquisition, ce qui a certainement eu un effet positif sur la durabilité de telles relations interculturelles.

¹⁸⁶ Je discute de cette période de manière plus approfondie dans l'article « Entre « dhimmitude » et québécoïté : repenser la convivance au Québec » (El-Ghadban 2008)

Il est vrai, la montée graduelle de la puissance et des ambitions impérialistes européennes, grâce, en partie, à la découverte du Nouveau Monde, se fait en tandem avec la réduction de l'empire ottoman dans l'imaginaire européen, et dans la musique, et dans la littérature, à des caricatures exotiques et à des formules stéréotypées. Mais il serait tout aussi erroné de ne pas voir dans ces vestiges caricaturaux les traces d'un échange culturel et intellectuel autrefois plus complexe, plus riche et plus réciproque, dont la musique occidentale, tout comme la musique arabo-musulmane, est aujourd'hui l'héritière.

Il est sans doute légitime de s'interroger sur le rapport entre ce que je viens de déterrer des sources historiques et l'architecture de l'indifférence qui selon moi caractérise le Muziekgebouw. Au-delà du Muziekgebouw, quel est le lien – le lecteur est bien justifié de se le demander – entre ma relecture de l'histoire musicale occidentale et la musique contemporaine?

Le lien historique est d'autant plus précaire à établir, étant donné que la musique contemporaine s'est construite sur un désir de rupture radicale avec l'histoire, un désir surtout exprimé et défendu par les avant-gardistes qui, tout en représentant un mouvement qui a existé parmi d'autres, ont réussi à instituer leurs idées pour en faire le cadre de référence dominant. Cette rupture et la force sémantique et canonique qu'elle projette est représentée dans l'architecture même du Muziekgebouw. Comme j'ai tenté de le démontrer dans le chapitre VIII, les fondateurs de celui-ci ont choisi de le construire à l'image d'autres institutions avant-gardistes, indiquant que l'avant-gardisme demeure dans l'imaginaire de beaucoup d'acteurs impliqués dans la musique contemporaine, un idéal, sinon un exemple.

3.3 Étrangers dans la métropole

Or une relecture du développement de l'avant-garde laisse transparaître une intrigue autre que celle de la rupture, de *Stunde Nulle*¹⁸⁷ et de l'indifférence à la différence. Je

¹⁸⁷ Le terme allemand signifie « heure zéro ». C'est un concept utilisé et défendu par l'avant-garde de Darmstadt, notamment le compositeur Luigi Nono qui, après les atrocités des deux guerres mondiales, était plus que jamais convaincu de la nécessité de tout recommencer à zéro – l'histoire, la société, la musique – dans l'espoir d'inventer un nouveau langage musical universel qui pourrait servir de modèle pour la société de l'avenir (Fox 2001).

soutiens que l'avant-gardisme, loin de représenter un moment de recommencement, ou de révolte; loin d'être le point de départ d'une musique tout à fait « nouvelle » affranchie des liens avec la tradition musicale occidentale et la musique tonale en particulier, reprend à plusieurs égards les mêmes discours et récits qui ont dominé au cours de l'histoire de la musique occidentale. Cette continuité, si elle semble plus difficile à entrevoir en comparant une œuvre avant-gardiste et une œuvre de Mozart, devient très visible en ce qui concerne la représentation et la présence de l'altérité dans la musique. Je m'appuie ici sur l'étude qu'a fait Raymond Williams du développement des mouvements modernistes en Europe (Williams 1989).

Le sociologue met en lumière une intrigue centrée sur la métropole comme lieu d'aliénation, mais surtout comme carrefour transnational ou – dans les mots de Williams – « paranational », où des étrangers se croisaient dans la foule anonyme de la cité moderne :

The metropolis housed the great traditional academies and museums and their orthodoxies But also, within the new kind of open, complex and mobile society, small groups in any form of divergence or dissent could find some foothold Moreover, within both the miscellaneity of the metropolis – which in the course of capitalist and imperialist development had characteristically attracted a very mixed population, from a variety of social and cultural origins – and its concentration of wealth and thus opportunities of patronage, such [modernist avant-gardist] groups could hope to attract, indeed to form, new kinds of audience (Williams 1989:45).

Williams établit un lien entre le discours esthétique et politique avant-gardiste et l'arrivée dans la métropole d'immigrants des périphéries de l'Europe :

The most important general element of the innovations in form is the fact of immigration to the metropolis, and it cannot too often be emphasized how many of the major innovators were, in this precise sense, immigrants. At the level of theme, this underlies, in an obvious way, the elements of strangeness and distance, indeed of alienation, which regularly form part of the repertory (Williams 1989:45).

L'observation de Williams permet ainsi de réintroduire l'immigrant dans l'histoire de la musique contemporaine comme acteur central dans la constitution de l'idéologie esthétique avant-gardiste et non pas seulement comme l'objet de son indifférence.

Williams pousse son analyse un cran plus loin. Le développement du formalisme absolutiste et musico-centrique avant-gardiste – un formalisme qu'il interprète comme étant la manifestation d'une fixation sur le processus comme finalité esthétique ou sur le

médium comme message – peut être attribué au rapport de l’immigrant au langage et à son désir de reconstituer une forme d’appartenance dans le contexte aliéné et transnational de la métropole moderne :

Liberated or breaking from their national or provincial cultures, placed in quite new relations to those other native languages or native visual traditions, encountering meanwhile a novel and dynamic common environment from which many of the older forms were obviously distant, the artists and writers and thinkers of the phase found the only community available to them : a community of the medium; of their own practices (Williams 1989:45).

Il va sans dire que j’ai trouvé l’observation de Williams particulièrement pertinente car elle confirmait l’une des prémisses de base de ma thèse : que la musique contemporaine, de par ses structures et pratiques profondément ritualisées, canonisées, représente un lieu d’appartenance pour les musiciens venus des divers coins du monde. En s’appuyant sur une forte identité musicale, inscrite dans une communauté qui s’est constituée autour du médium de la musique, les musiciens surmontent ainsi les anxiétés et conflits issus de leurs identités transnationales. Certes, Williams n’est pas seul dans sa reconnaissance de la contribution des musiciens venus des périphéries des métropoles au développement de l’un des mouvements fondateurs de la musique contemporaine.

Mais contrairement à ce que Williams propose, les compositeurs « étrangers » sont souvent perçus dans cette littérature comme des hérétiques dont le statut de *outsider* leur permet de remettre en question la tradition, ses discours esthétiques et idéologiques, et ses canons. C’est notamment le cas de Ligeti et de Kagel¹⁸⁸ qui, durant les années sérialistes et post-sérialistes n’hésitaient pas à se détacher de la foule et à critiquer les idéologies esthétiques dominantes. C’est dans cette perspective que le musicologue Paul Attinello interprète l’œuvre de Kagel *Sur scène* dont le style ironique et sarcastique tend, selon Attinello, à faire exploser le système de l’intérieur :

The piece is actually an extended parody of rhetorical discussions of avant-garde music, as though modernism is mocking itself. ... The speech itself, a remarkable accretive parody of the many ... pompous ... speeches presented by critics and officials in the context of European music after the war ... frequently descends from carefully articulated jargon into nonsense (Attinello 2002:271).

¹⁸⁸ Compositeur d’origine argentine qui s’est établi en Allemagne, Mauricio Kagel écrit surtout des œuvres de théâtre musical ou instrumental. Ses œuvres mettent en musique une rhétorique ironique, sarcastique, parodique à travers, entre autres, le collage et l’usage des outils multimédias.

Des correspondances sont souvent établies entre l'esprit critique de ces compositeurs et le fait qu'ils aient pénétré les milieux centraux de la musique contemporaine à partir de la marge ce qui leur a permis de critiquer les discours dominants du dedans même de leurs lieux de fabrication. L'itinéraire de Ligeti est particulièrement emblématique de cette démarche de la périphérie vers le centre, comme le rappelle le critique et spécialiste de la musique contemporaine Jean-Noël von der Weid :

Suivant l'exemple de Bartók, il [Ligeti] parcourt son pays et la Roumanie, note et étudie les chants populaires qui influencent ces premières œuvres. Jusqu'à son départ de Hongrie ... après l'invasion soviétique, le compositeur vit isolé, coupé de tout ce qui se passe musicalement dans l'ancien 'Ouest'. Ce n'est qu'au travers d'émissions de radio ... qu'il connaît des œuvres sérielles et électroniques, ainsi que les expériences « d'un certain John Cage ». ... Ce qui aurait pu être déracinement lui ouvre de nouveaux horizons. Sa musique ... conserve ses caractères propres, reste à l'écart de toute école, de tous les mouvements rétro et néo qui lui évoquent ces « brasseries du XIXe siècle construites en style gothique » (Weid 1997:266).

Le problème que pose une telle interprétation de la contribution de ces compositeurs à la musique contemporaine, c'est celui de leur exclusion du développement des canons de celle-ci. Ils réagissent à ou contre certains canons, ce qui leur vaut de la notoriété et leur accorde un statut important comme figures subversives dans le milieu musical contemporain. Par contre, un tel statut renforce également l'idée que ces canons se sont formés sans eux. On voit ici la manière dont le processus d'institutionnalisation s'est fait en éradiquant la part des immigrants dans le développement de l'avant-garde. Certes, cette attitude reflète peut-être moins les biais des musicologues que l'écart qui sépare deux moments importants de l'histoire de la musique contemporaine : le moment de la naissance des mouvements avant-gardistes et le moment de leur institutionnalisation. C'est surtout face à des écoles idéologiques profondément institutionnalisées que Kagel et Ligeti, entre autres, sont constamment situés en tant que personnages hérétiques. Mais l'observation de Williams permet de réintroduire l'Autre, l'étranger, l'immigrant dans l'histoire de la musique contemporaine comme acteur central dans la constitution de l'idéologie esthétique avant-gardiste et non pas seulement comme critique et figure d'opposition. Il est certainement plus approprié, me semble-t-il, d'interpréter la contribution de Kagel et de Ligeti dans les termes d'une certaine continuité historique avec ce que d'autres immigrants et étrangers comme eux ont accompli dans le passé. Loin d'être des *outsiders*, ils sont des *insiders* au premier plan.

Ainsi, le caractère subversif de leurs œuvres devrait être compris non seulement comme une critique distanciée de la musique contemporaine, mais aussi comme une autocritique puisqu'ils sont impliqués intimement dans le développement de la musique contemporaine.

Cela étant dit, une question s'impose ici : Pourquoi, lorsqu'il est question d'altérité dans la musique contemporaine, la différence ne dépasse presque jamais les frontières réelles et imaginaires de l'Occident? Lorsque Williams parle d'immigrants, il ne s'agit pas de l'Arabe ou de l'Indien ou de l'Africain, mais plutôt de l'Est-Européen ou du Latino-Américain. Les seules exceptions à la règle sont sans doute les musiciens asiatiques, qui, comme nous l'avons déjà vu, dans le chapitre III (cf. section 1.2) n'échappent pas aux pièges de la représentation de l'altérité.

Comment un mouvement musical qui a émergé du dedans même de la rencontre avec la différence au sein de l'espace transnational de la métropole peut-il en fin de compte accoucher d'une pensée musicale où il suffit de sortir des métropoles de l'Europe de l'Ouest pour tomber dans l'altérité, ou du moins dans la périphérie musicale contemporaine, comme dans le cas d'Amsterdam et des compositeurs est-européens?

Williams propose, encore une fois, des réponses fort inspirantes :

The new relationships of the metropolis ... forced certain productive kinds of strangeness and distance : a new consciousness of conventions and thus of changeable, because now open, conventions. ... The preoccupying visual images and styles of particular cultures did not disappear, any more than native languages, native tales, the native styles of music and dance, but all were now passed through the crucible of the metropolis which was ... no mere melting pot but an intense and visually and linguistically exciting process in its own right, from which remarkable new forms emerged (Williams 1989:43).

Selon Williams, le processus de formation de nouvelles relations sociales et culturelles toujours ouvertes et en perpétuelle mutation au sein de la métropole est si puissant qu'il devient en quelque sorte la référence identitaire, culturelle et esthétique dominante. Il s'auto-produit, s'auto-génère, s'auto-justifie :

At the same time, within the very openness and complexity of the metropolis, there is no formed and settled society to which the new kinds of work could be related. The relationships were to the open and complex and dynamic social process itself, and the only accessible form of this practice was an emphasis on the medium : the medium as that which, in an unprecedented way defined art. ... This emphasis on the medium, and on what can be

done in the medium, became dominant. Moreover, alongside the practice, theoretical positions of the same kind, most notably the new linguistics, but also the new aesthetics of significant form and structure, rose to direct, to support, to reinforce, and to recommend (Williams 1989:44).

Williams établit un lien entre l'institutionnalisation de l'avant-garde et la transformation des processus sociaux qui caractérisent la métropole moderne en finalité esthétique, politique et identitaire. C'est ainsi qu'un mouvement dynamique qui s'est constitué du dedans même de la différence, de l'ouverture, de la pluralité et la transnationalité a dérapé vers un mouvement hégémonique et indifférent en focalisant sur le médium, ses formes, ses structures :

So nearly complete was this vast cultural reformation that, at the levels directly concerned – the succeeding metropolitan formations of learning and practice – what had once been defiantly marginal and oppositional became, in its turn, orthodox, although the distance of both from other cultures and peoples remained wide (Williams 1989:46).

Ainsi la métropole, comme un trou noir, attire par sa gravité la différence seulement pour l'avalier dans son maelström identitaire, de sorte qu'il suffit de sortir des deux trois villes désignées métropoles de la musique contemporaine pour tomber dans l'identitarisme et forcément dans la périphérie; il suffit de dévier de la ligne avant-gardiste et de son formalisme indifférencié pour tomber dans la dissidence et l'hérésie.

Il est vrai qu'aujourd'hui, les écoles de pensées avant-gardistes n'ont plus la monopole sur les discours esthétiques ou les langages musicaux que les compositeurs jeunes ou pas utilisent dans leurs œuvres un peu partout dans le monde. Comme nous l'avons vu à travers les stratégies compositionnelles des finalistes du NEM, le sérialisme compte parmi plusieurs techniques de composition qu'ils intègrent dans leur processus créatif. Il n'en reste pas moins que pour se faire une place sur la carte musicale contemporaine, les fondateurs du Muziekgebouw ont choisi de le construire à l'image neutre et formaliste d'autres institutions avant-gardistes. Comme je l'ai déjà indiqué dans le chapitre III, malgré tout ce que le virage postmoderniste et la dite postmodernité dans laquelle nous sommes censés vivre actuellement, la métamorphose n'a jamais eu vraiment lieu. C'est du moins le cas en Europe, berceau de la musique occidentale. Alors qu'en est-il de l'Amérique du nord et, particulièrement, du Québec, le lieu où le Forum a vu le jour?

4 Le drapeau olympique moins un ou deux cercles

En contemplant le Muziekgebouw, je ne peux m'empêcher de réfléchir aux paradoxes, aux défis, aux implications politiques et esthétiques de tenir un concours de composition (le Forum du NEM) qui se veut international, qui se veut ouvert au monde, qui se veut porté vers l'avenir, vers des jeunes compositeurs avec des identités transnationales, dans un édifice dont l'architecture incarne une longue histoire d'indifférence et d'hostilité à la différence et à l'altérité. Le seuil de tolérance envers la différence étant si basse, on ne peut que s'interroger sur la signification du terme 'international' qui est souvent utilisé dans les titres des concours d'interprétation et de composition, comme par exemple le *Concours international des jeunes compositeurs*, qui est le nom officiel du Forum du NEM.

Dans son ethnographie sur les musiciens londoniens, Cottrell pose une question semblable à propos du terme « national » qui figure souvent dans les noms des ensembles musicaux londoniens. Selon lui, le nom choisi d'un groupe est souvent le premier indicateur identitaire que les membres du groupe affichent et, en ce sens, il peut s'avérer très révélateur quant aux cadres de référence privilégiés par les membres du groupe, mais aussi quant aux symboles les plus répandus ou évocateurs dans les milieux musicaux :

A number of groups choose to associate themselves with a particular geographical location, of which 'London' is by far the most popular, and not only, I think, of the numerical superiority of musicians in the capital city. The word 'London' often has a significance (because of the capital's reputation as the centre of professional music work in Britain) beyond its strictly geographical reference. In such cases the descriptor 'London' is effectively being used as a synonym for 'national', and thus implicitly as a metaphor for national artistic excellence (Cottrell 2004:100).

Tout comme le terme « national » ne renvoie, en fin de compte, qu'à une seule ville – Londres – le qualitatif « international », lorsqu'il est attaché au nom d'un concours, n'est pas nécessairement représentatif de la réalité de l'événement ou de ceux qui y participent. D'ailleurs, le fait que le nom Forum du NEM soit celui que les participants favorisent contre le nom officiel – qui n'est presque jamais utilisé – reflète bien le fait

que le concours ne soit pas vraiment international et qu'il ne soit pas centré sur les jeunes compositeurs, mais plutôt sur l'ensemble du NEM.

Dans le cas du Forum du NEM, le terme « international » ne peut être détaché d'une longue histoire de distanciation de l'altérité, ni de l'idéologie universaliste d'un mouvement qui au début du XXe siècle a réussi à imposer son langage pour en faire la *lingua franca* de la composition musicale dans les institutions de formation musicale¹⁸⁹. Le déroulement du concours du Forum du NEM et son processus de sélection de ses finalistes sont de bons exemples de la mesure dans laquelle le mot « international » reflète l'inscription et la reproduction de ces deux réalités dans les structures et les processus ritualisés de la reconnaissance.

4.1 Anatomie d'un concours « international »

De manière générale, parmi des centaines d'œuvres soumises d'une dizaine de pays, celles de seulement 4 à 7 finalistes sont retenues, chacun de ces derniers représentant dans la mesure du possible un pays différent. Ce processus se rapproche beaucoup du processus de sélection des athlètes olympiques d'abord au sein de leurs pays, et ensuite à l'échelle internationale.

Au-delà de la sélection par pays, le jury tient également compte de la représentation proportionnelle des continents. Cela étant dit, un membre du jury a concédé que l'Amérique du nord est représentée de manière disproportionnée, car la vaste majorité des éditions du Forum inclue deux finalistes de l'Amérique du nord au lieu d'un seul : un États-unien ou plus rarement un compositeur mexicain ou de l'Amérique centrale, et un compositeur représentant le Canada.

¹⁸⁹ Il y a bien sûr des variations et contradictions internes même dans les institutions les plus avant-gardistes comme le démontre Born dans son ethnographie de l'IRCAM (1995), mais les tendances alternatives qui sont souvent associées au postmodernisme sont généralement marginalisées, même si bon nombre de compositeurs bien établis y sont associés.

Il convient de noter qu'en dépit de la prétention à la représentation internationale et continentale, l'Afrique, le Moyen-Orient, le sous-continent indien et les pays de l'Asie centrale¹⁹⁰ ont, jusqu'à présent, jamais été représentés.

Il est difficile de ne pas voir dans cette absence l'écho de la longue histoire de l'exclusion et du refus de la reconnaissance de ces régions du monde dans l'imaginaire occidental. Il y a bien sûr plusieurs raisons non-politiques qui peuvent expliquer cette absence : des candidats de ces régions ne se présentent pas en nombre suffisant, ou bien leurs œuvres ne sont pas considérées d'assez bonne qualité ... Ces hypothèses ne sont pas assez convaincantes, me semble-t-il, puisque dans d'autres répertoires de musique occidentale, les musiciens et compositeurs de ces régions sont beaucoup plus présents, notamment, dans la musique jazz, la musique classique et les divers genres de la *world music*.

D'autres explications me semblent plus plausibles : bien que les compositeurs puissent être originaires de pays différents, leur musique n'est d'aucune façon « ethnique », « internationale » comme le prétend le nom du concours ou représentative de ce qu'on tend à appeler les musiques du monde ou « world music ». Il s'agit d'un concours entre des compositeurs formés et spécialisés dans un répertoire et un langage musical spécifique, celui qui s'est imposé comme la référence originelle de la musique contemporaine au début du XXe siècle, autrement dit, les styles musicaux avant-gardistes et leurs dérivés.

Par conséquent, les finalistes ont tendance à provenir de pays dotés d'une infrastructure bien développée pour la production, la transmission, la diffusion et la réception non seulement de la musique occidentale en général – i.e. des conservatoires, des salles de concert et des orchestres symphoniques et des ensembles de musique de chambre, des chaînes de radio spécialisées, etc. – mais également une infrastructure bien adaptée aux critères de la musique contemporaine (je reviendrai là-dessus plus loin). Pour entrer dans les catégories de référence établies par les organisateurs du Forum – qu'est-ce qu'une œuvre, qui est compositeur – il faut que les candidats viennent de pays où ces

¹⁹⁰ Cela étant dit, les pays centre-asiatiques ont beaucoup plus de chance à être représentés dans les concours à venir que les pays moyen-orientaux, sud-asiatiques ou africains pour des raisons que j'explique plus loin.

catégories sont aussi présentes, ce qui est souvent le cas si l'infrastructure musicale a été développée selon le modèle occidental. De telles conditions favorisent forcément les compositeurs de l'Europe, d'Amérique du Nord, de l'Amérique latine, de l'Australie et à la limite de l'Asie de l'est – principalement la Chine, le Japon et la Corée du Sud. Ainsi, les parallèles avec les jeux olympiques sont tout aussi pertinents à niveau : il n'y a jamais eu de jeux olympiques au Moyen-Orient, dans le sous-continent asiatique ou en Afrique.

Si l'on revient à l'histoire du développement et de l'institutionnalisation des canons de la musique contemporaine, ainsi qu'au rapport problématique à l'altérité qui se manifeste à travers la non-reconnaissance de la différence au nom d'un formalisme musical abstrait, à travers le déni du contact avec d'autres traditions musicales en dépit de la porosité des frontières et de l'émergence de la métropole moderne, elle-même une incarnation contemporaine d'autres villes-carrefour du passé, on ne peut que conclure que les événements tels que le Forum se sont développés de manière à refléter – sinon à renforcer – des positions idéologiques qui se sont enracinées dans les structures mêmes de la tradition musicale occidentale depuis des siècles. Ce n'est pas un hasard que parmi les 11 compositeurs finalistes qui ont participé aux deux éditions du Forum du NEM auxquelles j'ai assisté, il n'y avait que deux femmes, dont une d'origine chinoise vivant aux États-Unis, et aucun Arabe, Indien, Africain. Ce n'est pas un hasard non plus que parmi les 8 compositeurs avec lesquels j'ai travaillé, la majorité résidait de manière permanente ou temporaire dans l'un ou l'autre des centres de la musique contemporaine, particulièrement en France, aux États-Unis ou en Allemagne bien que ces compositeurs ne soient pas en fait originaires de ces pays.

Ce sont quelques-uns des nombreux indicateurs des frontières érigées implicitement autour de la musique contemporaine occidentale. Ces frontières qui sont dans la plupart des cas purement arbitraires peuvent donner lieu, dans certains cas, à des situations extrêmement paradoxales, pour ne pas dire absurdes, dont une situation en particulier qu'il importe de relater ici.

4.2 Rendez-vous avec un satellite occidental en Orient

Des représentants du NEM m'ont demandé en 2007 de leur proposer des noms de compositeurs du Moyen-Orient pour un événement que le NEM organisait. L'événement avait un titre séduisant – Rendez-vous Tradition/Création Au Moyen-Orient¹⁹¹ – et un objectif ambitieux, comme le résume bien l'article de presse suivant :

Tous les deux ans, le NEM met sur pied des concerts axés sur les œuvres de compositeurs d'un endroit précis du globe. Selon Lorraine Vaillancourt, directrice artistique et chef de l'ensemble, ces activités sont «une porte ouverte sur un coin du monde. Il y a deux ans, nous faisons escale en Chine et cette année, c'est au tour du Moyen-Orient d'être à l'honneur», explique-t-elle. Le NEM a ainsi programmé deux concerts, les 22 et 24 novembre, au cours desquels le public est convié à entendre les pièces de compositeurs venus du Liban, d'Israël et du Kazakhstan. ... Les « escales » du NEM au Moyen-Orient s'inscrivent dans sa «saison pour la paix», placée sous les auspices du violoniste israélien Ivry Gitlis. Pour clore la première journée du Rendez-vous tradition/création au Moyen-Orient, le NEM propose des œuvres de compositeurs arabes et juifs avec, comme soliste invité, le cymbaliste François Gauthier. Par la suite, il recevra d'Israël la soprano Esti Kenan Ofri pour un concert haut en couleur. Le public entendra un programme entièrement bâti autour de compositeurs israéliens. En introduction au deuxième concert, le public pourra assister à une table ronde réunissant les compositeurs présents, Erel Paz, Betty Olivero et Josef Bardanashvili. Pour les deux concerts, chaque pièce de musique sera précédée de la lecture par le comédien Guy Nadon de poèmes d'écrivains pacifistes arabes et juifs (Toninato 2007:s.p.).

L'idée de tenir un tel événement m'a d'abord réjouie, car j'y voyais un virage vers une ouverture à une région qui, d'après mes recherches, avait été longtemps marginalisée.

Ayant travaillé avec des musiciens professionnels du Moyen-Orient – de nationalité palestinienne plus précisément – qui maîtrisent, et la musique savante arabo-musulmane, et la musique savante occidentale, j'avais déjà en tête quelques noms à proposer. J'étais d'autant plus confiante dans mes propositions puisque la majorité de ceux que je connaissais avaient déjà des carrières bien établies à l'échelle internationale. La plupart avaient, en fait, déjà collaboré avec des musiciens occidentaux et avaient suivi une partie de leur formation dans des institutions musicales occidentales. J'ai donc

¹⁹¹ Parallèlement à cet événement qui fut organisé par le NEM, un colloque autour de la même thématique fut tenu par le secteur d'ethnomusicologie de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, sous la direction de l'ethnomusicologue Monique Desroches. Le colloque proposa différents regards sur les rapports qu'entretiennent tradition et création dans les musiques du Moyen-Orient à travers les conférences de Jean During, directeur de recherche en ethnomusicologie au Centre national de la recherche scientifique de France, Kiya Tabassian, directeur artistique et cofondateur de l'ensemble montréalais Constantinople, Katia Makdissi-Warren, compositrice, et Judith Cohen, ethnomusicologue et musicienne. Il est important de souligner que l'analyse critique que je propose de faire dans les pages suivantes se limite à l'événement qui fut organisé par le NEM et ne concerne aucunement le colloque ni les conférenciers qui ont contribué à la réflexion sur cette thématique importante.

transféré au NEM les noms des ensembles ou des individus que je proposais et leurs coordonnées.

Quelques semaines plus tard, j'ai rencontré l'un des représentants du NEM de manière inopinée et je lui ai demandé si l'organisation de l'événement allait bien. Le représentant a hésité avant de me confier avec regret qu'aucun des noms que j'ai proposés avait été retenu. Naturellement, je lui ai demandé si le NEM avait trouvé des alternatives. Encore une fois, une hésitation.

Oui, une alternative avait été trouvée : À l'exception d'un compositeur libanais et d'une compositrice du Kazakhstan, la vaste majorité des compositeurs invités se sont avérés être des compositeurs israéliens. En fait, le concert de clôture de l'événement devait rendre hommage au 60^{ième} anniversaire de l'État d'Israël. J'ai découvert plus tard que l'événement avait été partiellement financé par un groupe de pression politique pro-israélien établi à Montréal et que l'une des conditions du financement de l'événement consistait à présenter le concert comme un hommage à Israël.

J'ai réagi rapidement en informant divers membres du NEM des implications politiques d'organiser l'événement sous cette bannière et des dangers d'accepter les conditions d'un groupe politiquement motivé. J'ai aussi souligné le paradoxe de promouvoir l'événement comme un rendez-vous avec le Moyen-Orient, tout en réduisant cette région complexe au pays le moins représentatif de la réalité démographique, culturelle, musicale et politique de la région. J'ai été étonnée de découvrir que les organisateurs de l'événement n'étaient pas vraiment avertis à tous ces enjeux.

Comment un événement à caractère « international » et qui devait être l'occasion d'une ouverture à une région qui couvre un peu plus que 22 pays, dont la vaste majorité sont des républiques arabes composées de groupes ethniques et religieux divers mais majoritairement musulmans; comment une région qui héberge des particularités culturelles interrégionales importantes entre les pays centre-asiatiques, les pays de la péninsule arabe, les pays du *Mashreq*¹⁹² et les pays du *Maghreb* (l'Afrique du nord); comment une région dotée d'une riche tradition musicale arabo-musulmane tout aussi

¹⁹² La Syrie, la Palestine, la Jordanie, le Liban et l'Irak

diversifiée que l'est la région elle-même; comment une région qui devait être au centre d'une rencontre musicale avec la différence dans toute sa complexité peut-elle être effacée et remplacée par un événement promotionnel de l'État d'Israël? Non seulement cet État constitue-t-il, sur le plan démographique, une exception flagrante à la règle, son histoire géopolitique est – pour le dire le plus diplomatiquement possible – profondément controversée. En faire le représentant d'un rendez-vous avec le Moyen-Orient est tout simplement une aberration sur le plan strictement factuel et constitue pour bon nombre d'individus et de groupes du Moyen-Orient une forme de violence symbolique.

Plusieurs raisons et facteurs permettent de comprendre la tournure étrange qu'a pris l'événement. D'abord, le représentant du NEM qui m'a contactée originalement m'a dit plus tard qu'il cherchait des compositeurs, mais que je lui avais proposé surtout des interprètes. Je lui ai dit qu'en fait ces interprètes étaient aussi des compositeurs. Dans la tradition musicale arabo-musulmane, la distinction entre compositeur et interprète n'existe pas ou n'a pas la même force que celle qui existe dans la tradition musicale occidentale. Comme l'a souligné l'ethnomusicologue Monique Desroches qui avait organisé au même moment un colloque autour des rapports entre tradition et création dans les musiques du Moyen-Orient, « l'interprétation est considérée comme un acte créateur » dans ces traditions musicales (Desroches cités dans Toninato 2007:s.p.).

Du coup, j'ai compris pourquoi si peu de compositeurs arabes, indiens ou africains participaient au Forum du NEM et pourquoi ils sont plus nombreux à s'impliquer en jazz et dans les ensembles dits de la *world music*. On ne peut négliger ici le fait que le jazz et la *world music* renvoient à des musiques centrées sur la performance et sur la collaboration entre musiciens où la division de travail entre compositeurs et interprètes ne tient pas. Il est extrêmement difficile de trouver un musicien arabe ou indien ou africain qui ne fait que composer. La majorité est en fait composée d'interprètes-improvisateurs pour qui la composition n'est pas séparable de la performance. La composition n'est pas au centre de leur identité musicale. À la limite, elle peut être conçue comme un effet secondaire ou une identité complémentaire à leur identité de musiciens, car ils « composent » pour eux-mêmes, pour interpréter, pour improviser. Il

est donc peu surprenant qu'ils se retrouvent plus souvent dans le monde du jazz et de la *world music* que dans une compétition qui sollicite des individus catégorisés comme « compositeurs », autrement dit, comme des spécialistes dans la composition – une catégorie qui n'existe de manière autonome que dans le cadre de la musique savante occidentale.

Il est aussi peu surprenant que le NEM se soit tourné, pour la même raison, vers Israël, afin de trouver des « compositeurs » dans le sens occidental du terme, puisque la scène musicale israélienne est en grande partie composée de musiciens qui ont immigré d'Europe et qui recréent forcément en Israël les structures et les infrastructures musicales des pays occidentaux. Il est facile de trouver des compositeurs en Israël qui sont dotés de biographies semblables à leurs homologues en Europe ou en Amérique du nord – des biographies dans lesquelles figurent les noms d'institutions, de maîtres, d'orchestres, de prix et de concours occidentaux familiers, réputés et reconnus. L'État israélien est de manière générale tourné vers l'Occident tant au niveau de ses politiques culturelles internes qu'au niveau de sa politique étrangère. Ce pays est à plusieurs égards un satellite occidental en Orient, ce qui le rend beaucoup plus attrayant comme interlocuteur musical et culturel.

Le représentant m'avait aussi dit qu'il était difficile d'établir des lignes de communication avec ceux dont les noms j'ai proposés. Bien que j'avais donné les courriels, les numéros de téléphone et les sites Internet de plusieurs, j'ai compris que le représentant cherchait dans les faits le nom d'un agent ou d'un représentant ou d'un organisme culturel dont le statut professionnel, légal et institutionnel permettrait d'établir et de négocier les divers contrats avec les musiciens et compositeurs du Moyen-Orient. Ces mécanismes de gestion des relations et des contrats à caractère culturel sont importants non seulement pour des raisons de clarté et de convivialité, mais aussi pour des raisons financières puisque le NEM doit rendre compte de ces activités de la manière la plus bureaucratiquement transparente afin d'assurer le financement de l'événement par les divers organismes subventionnaires publiques et privés au Canada.

Finalement, le représentant m'a aussi confié que des problèmes de mobilité se sont manifestés. Certes, il est beaucoup plus difficile d'obtenir un visa pour un musicien issu d'un pays arabe que pour un musicien israélien qui n'a besoin d'aucune permission de la part du gouvernement canadien pour visiter le pays.

Ainsi, l'absence de réseaux diplomatiques et culturels internationaux qui sont semblables ou qui sont du moins harmonisés sur tous les niveaux – intergouvernemental, inter-institutionnel, communautaire, financier, musical, individuel – avait rendu l'effort d'aller à la rencontre d'une autre vision de la musique beaucoup trop difficile. Le réflexe le plus facile et 'naturel' fut celui de se pencher vers ceux qui, dans cette région si lointaine et si différente, ressemblent le plus aux divers membres, acteurs et auditeurs du NEM. Les compositeurs israéliens ont été forcément privilégiés, grâce à leurs identités fondamentalement occidentales, grâce à leur accessibilité et à leur mobilité, grâce au soutien financier que leur est garanti de la part de différents groupes et organismes gouvernementaux, non-gouvernementaux, politiques et culturels israéliens et/ou pro-israéliens qui sont implantés partout dans le monde occidental, et grâce à leurs biographies musicales qui sont ponctuées de références facilement reconnaissables.

Ici la reconnaissance devient un enjeu qui touche au cœur du rapport occidental à l'altérité. L'anthropologue Johannes Fabian a étudié de manière approfondie ce rapport (voir Fabian 1983; 2001) à travers, entre autres, sa lecture des carnets des voyageurs européens du XIXe siècle en Afrique :

I found many striking examples of explorers recognizing the familiar in landscapes they had never seen before, or the ordinary in extraordinary practices they witnessed for the first time; even to African persons in whom they saw savages most of the time they would occasionally give recognition (Fabian 2004:49–50).

Ainsi, la reconnaissance des Africains et de leurs pratiques était possible seulement dans la mesure où les voyageurs européens réussissaient à trouver chez les Africains et leurs pratiques étrangères un certain reflet d'eux-mêmes et de leurs propres pratiques.

Pour revenir au NEM, les catégories et processus qui assurent une présence ou une reconnaissance au sein de la musique contemporaine sont tellement mal-adaptées à

toute forme de déviation des conventions et des codes déjà établis que même dans le cas d'un événement dont l'objectif central est de rapprocher différentes visions et pratiques de la musique, cette rencontre ne peut se faire que si ces 'autres' traditions musicales et ces 'autres' musiciens ou compositeurs utilisaient les mêmes catégories que celles dans lesquels le NEM se reconnaissait.

C'est ainsi qu'un événement conçu pour s'ouvrir à l'Autre a finalement donné lieu, malgré les bonnes intentions des représentants du NEM, à une situation où le seul « Autre » admissible est celui qui, comme un miroir narcissique, renvoie à l'Occident une simple réflexion de lui-même. C'est l'acte ultime d'indifférence non seulement à la différence, mais aussi aux enjeux politiques et culturels dans lesquels la musique est forcément imprégnée.

5 Composer avec l'histoire

Quelles leçons ou conclusions ou réflexions peut-on tirer de ces divers détours et extrapolations que l'architecture de Muziekgebouw m'a portée à faire dans ces quelques pages?

En contemplant ainsi l'histoire de la musique occidentale, non pas en termes de périodes ou de styles esthétiques, non pas à travers les biographies de figures canoniques ou la description d'œuvres canonisées, mais plutôt en l'inscrivant dans des processus historiques qui confrontent les sociétés constamment à la différence, une intrigue, à mon avis, beaucoup plus complexe émerge.

D'abord, les mouvements avant-gardistes n'auraient pas vu le jour sans la rencontre au sein de la ville moderne d'individus avec des biographies transnationales à la recherche d'un nouveau lieu commun pour contrer l'aliénation et l'anonymat de la métropole, tout comme la Renaissance n'aurait pas eu lieu sans les 700 ans de contacts intenses entre différentes traditions de pensée musicale au sein des villes-carrefour comme Venise, Sicile, Tolède, Cordoue, etc.

Ces divers exemples tirés de l'histoire récente et plus ancienne de la musique occidentale démontrent que le rapport à l'Autre va bien au-delà des enjeux de la représentation. La seule manière de décentraliser l'hégémonie occidentale, c'est de sortir des discours réduisant les protagonistes de l'histoire à des violeurs, d'une part, et à des victimes perpétuelles, de l'autre. Cette hégémonie n'a jamais été aussi opaque, puissante ou impénétrable qu'on l'aurait voulu. Elle ne s'est pas constituée seule. Dire le contraire reviendrait à attribuer à l'Occident une force magique et mythique qui renforce d'autant plus son hégémonie. De plus, l'hégémonie n'appartient pas seulement à l'Occident; l'Autre, a toujours été présent. Les rapports de force sont fluctuants. La pénétration transculturelle est à la base des constructions historiques, identitaires et culturelles de part et d'autre et la tradition musicale occidentale – ce supposé bastion de l'occidentalité – ne fait pas l'exception.

Le retour à l'histoire que j'ai tenté de faire dans ce chapitre conclusif me porte à penser que l'exclusion et la négation de la différence, qu'elles soient mise de l'avant à travers la musique ou à travers l'intrigue historique qu'on a privilégiée ne signifie nullement que l'Autre a bel et bien été exclu et qu'il n'a pas participé à la construction de l'histoire et de la culture musicale occidentale. La représentation – faut-il le rappeler – se rapproche plus souvent du *wishful thinking* que de la réalité qu'elle est censée refléter. Même les discours les plus hégémoniques sont les fruits de la rencontre d'idéologies hétérogènes dont on ne peut retracer les racines à un seul temps ou un seul lieu et qu'on ne peut attribuer à la puissance mythifiée et purifiée d'un seul protagoniste.

Cela étant dit, mes recherches auprès des compositeurs finalistes du Forum du NEM et mon expérience dans le contexte de l'événement Rendez-vous Tradition/Création au Moyen-Orient démontrent, me semble-t-il, que la confrontation à l'hétérogénéité et à la différence ne signifie en rien une reconnaissance de celles-ci. Au contraire, la musique occidentale semble être prise dans un cercle vicieux qui la mène souvent à se consolider aux frais de cette même différence qui lui a permis de naître. L'émergence de la musique contemporaine au XXe siècle, loin de signaler un début, fait écho plutôt à une histoire beaucoup plus longue d'anxiété envers l'altérité.

L'architecture faussement neutre du Muziekgebouw qui est censée accueillir des musiciens de tous les coins du monde tout en revendiquant un certain universalisme inconscient de sa propre historicité, combinée à sa localisation profondément territorialiste – quoi de plus néerlandais qu'une maison flottant sur le bord d'un quai? – ne laisse aucune ambiguïté quant aux obstacles que les jeunes compositeurs doivent surmonter pour acquérir une reconnaissance au sein du monde de la musique contemporaine s'ils viennent des périphéries des métropoles culturelles de l'Occident.

Comme les générations qui les ont précédées, la plupart ont donc fait leur chemin vers les métropoles. Or la plupart d'eux arrive rarement à se défaire de l'étiquetage identitaire qui leur est imposé par les structures mêmes des processus de reconnaissance au sein des institutions musicales métropolitaines. Dans cette perspective, la reconnaissance devient un enjeu qui dépasse de loin la musique et la possibilité de vivre de ses propres œuvres musicales, elle devient un enjeu politique et identitaire.

J'ai déjà évoqué dans les chapitres précédents les trois positions de liminalité des jeunes compositeurs, dont celle qui est issue de la condition postcoloniale. La perspective historique que j'ai tenté d'amener ici permet de démontrer la mesure dans laquelle la liminalité des jeunes compositeurs est le produit de processus complexes qu'il faut déconstruire en allant au-delà de la rupture avec la tonalité au XXe siècle et en inscrivant le développement des canons de la musique contemporaine dans une longue histoire de contacts et de rapports de pouvoir esthétiques, politiques et identitaires entre différentes cultures et traditions.

C'est dans toute cette histoire que les jeunes compositeurs qui sont issus de différents pays du monde pénètrent lorsqu'ils décident de poursuivre des carrières musicales à travers les institutions occidentales. D'un côté, ils peuvent être confortés par le fait que leur présence en tant qu'individus portant en eux des identités transnationales et leur contribution au développement de la musique contemporaine n'est pas récente ni exceptionnelle. De l'autre, leur marginalité, celle d'abord qui est issue de leur biographies est, elle aussi, enracinée dans une longue histoire de distanciation et de négation de la différence qui a pu s'instituer sous de nouvelles formes esthétiques, de

nouveaux langages musicaux, au sein même des catégories qui délimitent les rituels de la reconnaissance et les événements musicaux à caractère international.

Aujourd'hui, pour avoir la moindre chance d'acquérir la reconnaissance, les jeunes compositeurs sont interpellés à soumettre des œuvres qui exploitent ces langages, qui utilisent les mêmes catégories, qui citent les même références. Voilà le paradoxe à résoudre : acquérir la reconnaissance de leurs pairs et des membres du jury, mais en se servant d'idiomes musicaux canonisés qui sont imprégnés d'indifférence et de non-reconnaissance envers tout ce qui sort des limites de l'imaginaire occidental.

CODA

Retour sur un parcours

L'anthropologue est censée entrer dans le monde de celui ou celle qu'elle tente de connaître et de comprendre. Elle est censée se soumettre à une autre parole, à une autre vision des choses et à essayer de rendre justice à cette autre vision à travers ses propres mots.

Or, avant que l'anthropologue puisse se soumettre, elle doit d'abord reconnaître le fait qu'elle pénètre dans le monde de l'Autre à partir d'une position de pouvoir, qu'elle est dominante et que c'est presque par générosité qu'elle se soumet, sachant tout au fond d'elle que ce n'est qu'un sacrifice temporaire, une offrande prêtée; qu'un jour, elle redeviendra puissante. Si ce n'est en écrivant, ce serait au moment de la publication de ses mots – ceux-ci mêmes qu'elle avait si généreusement cédés à l'Autre.

Mais que faire lorsque l'Autre est aussi puissant? Que faire devant un Autre beaucoup plus fort que celle qui prétend vouloir le représenter? Faut-il dans cette situation se soumettre également? Faut-il tenter de comprendre malgré tout celui-ci même qui domine? Comment « provincialiser l'Occident »¹⁹³ avant même de reconnaître sa dominance?

Lorsque j'ai entrepris mes recherches doctorales sur la musique contemporaine, j'ai compris qu'il est, en fait, impossible de faire une étude de la tradition musicale occidentale sans faire également une critique de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie (cf. chapitres I–III). Pour qu'une enquête ethnographique soit possible, il fallait d'abord éplucher les multiples couches de la pensée qui a fabriqué les outils mêmes que j'allais utiliser, car ce sont des outils qui ont été développés pour saisir, capter, objectiver les musiques des Autres tout en évitant de soumettre la musique occidentale à la même opération. Une ethnographie de la musique occidentale devait aller de pair avec une réflexion épistémologique à la production occidentale du savoir

¹⁹³ Une référence à l'ouvrage de Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe* (Chakrabarty 2000).

musical. Cette réflexion m'a servi de toile de fond pour l'élaboration de ma propre approche théorique et analytique.

En entamant mes recherches doctorales, j'ai dû me résigner aussi au fait qu'une étude de la tradition musicale occidentale devait forcément être accompagnée d'une mise en relief des dimensions hégémoniques de cette tradition. Or, en ce faisant, je brise peut-être l'une des règles d'or de l'éthique ethnographique : ne pas juger celui ou celle qu'on veut tant connaître, mais plutôt respecter ses catégories de pensée. Dans le même temps, écrire une ethnographie de la musique occidentale sans parler d'hégémonie serait évacuer un aspect fondamental de son histoire, ce qui serait tout aussi inacceptable sur le plan éthique. Alors comment réconcilier le désir d'écrire sur l'Autre tout en respectant ses catégories de pensée et la nécessité de situer cet Autre dans l'histoire tout en reconnaissant les rapports de force qui le favorisent? Comment écrire avec autorité sans devenir autoritaire? Comment donner la parole à l'Autre sans passer sous silence le fait que cette parole a déjà été violente? Ce sont des questions qui m'ont hantée continuellement durant mes recherches sur la musique contemporaine et pour lesquelles je n'ai pas encore de réponses.

Confrontée aux limites des outils anthropologiques face à un tel dilemme, j'ai trouvé un peu de salut dans les outils de l'écriture de fiction (cf. prélude et scènes I-III). Je me suis fiée également aux aspects les plus positifs de la démarche ethnographique – l'écoute, le dialogue, la participation, mais aussi la distance, l'observation et, oui, la critique. Je me suis permise de critiquer une musique que je pratique depuis l'âge de 7 ans, et des rites de passage auxquels j'ai moi-même été soumise. Si je me suis permise de remettre en question durant nos entretiens et dans mon analyse certains aspects des discours de ceux que j'ai rencontrés, je me suis soumise aussi à leur critique en partageant avec eux mes analyses et mes interprétations. Est-ce suffisant pour contrer le caractère réducteur de toute démarche ethnographique? Bien sûr que non.



Figure 16 Dernière soirée du Forum 2006. De gauche à droite : Geof Holbrook, Ezequiel Menalled, Yara El-Ghadban, Marko Nikodijevic, Guilherme Carvalho, Karola Obermüller, Amsterdam, mars 2006

J'arrive à la fin du parcours doctoral portée par autant de questions et plusieurs regrets. Je regrette de ne pas avoir eu la persévérance nécessaire pour inclure dans mon récit ethnographique les voix des autres finalistes des deux éditions du Forum du NEM auxquelles j'ai participé. Je pense particulièrement à Geof Holbrook (cf. disque compact, page 8) et à Karola Obermüller (cf. disque compact, page 9) qui ont été finalistes au Forum du NEM 2006. Geof Holbrook avait composé son œuvre, *Sets and the Senses*, autour d'une réflexion sur la tension entre la pensée systématique et la pensée intuitive, entre arts et science, entre rationalité et spontanéité, entre formalisme et liberté de forme. J'aurais voulu mettre en contrepoint et en dialogue les approches, les expériences et les paroles de Geof Holbrook et de Ezequiel Menalled.

Karola Obermüller a tissé son œuvre, *Helical*, autour d'une spirale horizontale qui transporte l'auditeur d'un monde extérieur qui est saturé d'affectes et d'effets à un monde intérieur de contemplation et de méditation, d'espaces étroits où le son rebondit

à un rythme frénétique à des espaces ouverts où les notes et les timbres semblent suspendus dans l'air. Son œuvre proposait à l'auditeur une conception du temps et des codes musicaux qui est complètement différente de celle que proposait l'œuvre de Marko Nikodijevic. Une œuvre contemplative dans le contexte d'un concours où tout semble pousser les compositeurs à surcharger leur musique d'effets, est-elle possible? Voilà une question à laquelle la musique de Karola Obermüller aurait pu peut-être apporter quelques réponses.

Je regrette d'autant plus ne pas avoir pu partager avec le lecteur les réflexions et les expériences de Karola Obermüller car elle compte parmi deux compositrices seulement qui ont participé aux Forums 2004 et 2006. Deux des ensembles de musique contemporaine les plus réussis à Montréal sont pourtant dirigés par des femmes, Lorraine Vaillancourt (au NEM) et Véronique Lacroix (à l'ECM). Est-ce un signe positif pour la présence des femmes dans la musique savante occidentale ou est-ce un signe de plus de l'espace limité et souvent marginal qu'on est prêt à céder à la direction d'une femme?

À ce propos, un autre regret relève du fait de ne pas avoir réalisé une enquête ethnographique parallèle auprès de l'ECM. J'aurais voulu justement rencontrer les musiciens et la directrice de l'ECM afin de mettre en perspective la vision et l'approche à la musique contemporaine que représente le NEM. Dans la même perspective, mes recherches auraient été enrichies par la comparaison du Forum du NEM avec d'autres types de « rites de passage » au sein de la tradition musicale occidentale et, éventuellement, en explorant les rites de passage dans d'autres traditions musicales du monde. L'absence de compositeurs de certaines régions du monde du Forum du NEM est une raison de plus pour poursuivre mes recherches dans cette direction. Je pense particulièrement à la compositrice et chef d'orchestre libano-québécoise Katia Makdissi-Warren dont la musique réunit les traditions musicales occidentales et arabo-musulmanes. Je l'ai rencontrée récemment et elle avait beaucoup à dire sur la reconnaissance de l'Autre dans les discours et les pratiques de la musique savante occidentale. Ce sont autant de pistes que je n'ai pas pu suivre faute de temps et par

souci de ne pas rester à la surface des choses. Cela étant dit, malgré ces limites, j'ai fait mon possible pour rester fidèle à ceux dont les paroles j'ai choisi de transmettre.

Les arguments et les interprétations que j'ai proposées au cours de cette thèse sont en effet inspirés par les expériences que les divers participants au Forum du NEM, en premier chef les compositeurs finalistes, ont partagées avec moi.

Ultimement, mon objectif en entreprenant mes recherches doctorales était d'examiner les enjeux de l'appartenance qui se manifestent lorsque des musiciens tentent de situer leur identité musicale entre le désir de contester les canons de la musique savante occidentale et l'espoir d'appartenir à et d'être reconnus au sein de cette tradition musicale comme « citoyens » à part entière. J'ai exploré ces enjeux de l'appartenance du point de vue de compositeurs établis dans différents pays et qui ont des itinéraires et des biographies différentes. Je me suis inspirée de leurs expériences en tant que finalistes au Forum du NEM afin de situer la musique contemporaine dans le contexte plus large de la mondialisation en examinant les enjeux de l'appartenance, de l'errance et de la reconnaissance qui surgissent dans un contexte de postcolonialité musicale.

Les défis auxquels sont confrontés les jeunes compositeurs aujourd'hui et les stratégies qu'ils privilégient pour les surmonter m'ont portée à relire d'un point de vue critique quelques tendances récentes en anthropologie, notamment le recours aux théories postcoloniales et rituelles, au cosmopolitisme et à l'agencéité pour comprendre les processus de construction identitaire qui se produisent dans les sociétés pluralistes du monde contemporain.

En pensant, d'abord, la postcolonialité comme un processus historique qui a affecté tout le monde, colonisateurs et colonisés; en la pensant ensuite dans la multiplicité d'expériences individuelles, de conflits et de stratégies d'appartenance qu'elle produit dans les sociétés occidentales et ailleurs; et en la pensant finalement, non pas seulement comme un discours ou une position idéologique, mais également comme un outil analytique pour comprendre les sociétés contemporaines dans leur pluralité et à travers leurs rapports de force historiques et actuels, de nouvelles pistes de réflexion,

possiblement moins réductrices et moins ethnocentriques risquent de s'ouvrir aux anthropologues.

En effet, cette conceptualisation triangulaire de la postcolonialité m'a servi de cadre de référence principal dans l'entreprise de mes recherches doctorales. Je me suis appuyée sur cette conceptualisation pour réfléchir à la tradition musicale occidentale non seulement comme objet de revendication et de critique postcoloniale, mais comme lieu d'appartenance pour des compositeurs dont les biographies transnationales se situent des deux côtés de l'histoire coloniale.

Par ailleurs, je me suis inspirée de l'interprétation critique que propose l'anthropologue Saba Mahmood des théories rituelles et de l'agencité pour comprendre les processus de reconnaissance dans la musique contemporaine et leur incidence sur le cheminement des compositeurs, sur leurs discours et sur la construction de leurs identités à partir de leurs positions liminales. Une telle perspective m'a permis de croiser les stratégies de composition de chacun des compositeurs avec leurs affiliations identitaires et musicales et de situer leurs discours non pas seulement dans l'optique de la critique perpétuelle ni de la reproduction passive des discours hégémoniques, mais plutôt à partir de leur position triplement liminale, dans la société, au sein de la tradition et en tant que sujets postcoloniaux.

C'est là une des contributions que j'espère pouvoir faire à travers cette recherche doctorale. L'autre étant, bien sûr, de faire découvrir un monde qui demeure plus en moins méconnu, celui de la musique contemporaine et de la tradition musicale occidentale; un monde qui, dans la foulée des récentes études voulant anthropologiser, exotiser ou même provincialiser l'Occident et les sociétés occidentales, pourrait s'avérer à ce niveau plus que révélateur.

BIBLIOGRAPHIE

Abu-Lughod, Lila

1991 Writing Against Culture. *In* *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. R.G. Fox, ed. Pp. 137–162. Santa Fe, N.M.: School of American Research Press: Distributed by the University of Washington Press

2005 *Dramas of Nationhood: The Politics of Television in Egypt*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press

Adorno, Theodor W.

1962 *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard

Agawu, V. Kofi

2003 *Representing African music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York; Toronto: Routledge

Aharonián, Coriún

2000 An Approach to Compositional Trends in Latin America. *Leonardo Musical Journal* 10:3–5.

Ahmad, Aijaz

1987 Jameson's Rhetoric of Otherness and the "National Allegory". *Social Text* 17:3–25.

1992 *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London; New York: Verso

Allard, Jacques

1991 *Traverses de la critique littéraire au Québec*. Montréal : Boréal

Anderson, Julian

2001 *Spectral Music*. Grove Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com>. 20 novembre 2008.

Appadurai, Arjun

1996 *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Appiah, Anthony

1997 *Is the Post- in Postmodernism the Post- in Postcolonial? In Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. P. Mongia, ed. Pp. 55–71. London: Arnold

2005 *The Ethics of Identity*. Princeton, NJ: Princeton University Press

Aquin, Hubert, Janet M. Paterson et Marilyn Randall

1993[1968] *Trou de mémoire*. Saint-Laurent, Québec : BQ

Asad, Talal

1973 *Anthropology and the Colonial Encounter*. New York: Humanities Press

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, et Helen Tiffin

2000 *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. London and New York: Routledge

Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin

1989 *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London; New York: Routledge

Attinello, Paul

2002 *Imploding the System: Kagel and the Deconstruction of Modernism. In Postmodern Music/Postmodern Thought*. J.I. Lochhead, et J.H. Auner, eds. Pp. 263–283. New York; London: Routledge

Aubert, Laurent

2001 *La musique de l'autre: les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*. Genève : Georg : Ateliers d'ethnomusicologie

2005 *Musiques migrantes : de l'exil à la consécration*. Gollion Suisse Genève : Infolio; Musée d'ethnographie de Genève

Aubert, Laurent, et al.

2004 *Les feux de la déesse : rituels villageois du Kerala, Inde du sud.*
Lausanne : Payot Lausanne

Augé, Marc

1994 *Pour une anthropologie des mondes contemporains.* Paris : Aubier

Badie, Bertrand

1995 *La fin des territoires : essai sur le désordre international et sur l'utilité sociale du respect.* Paris : Fayard

Baltrušaitis, Jurgis

1984 *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus.* Paris : Flammarion

Barbeau, Marius et Edward Sapir

1925 *Folk Songs of French Canada.* New Haven: Yale University Press

Barbeau, Marius et Healey Willan

1929 *Chansons canadiennes = French-Canadian Folk Songs.* London;
Oakville, Ont.: F. Harris (F.H.1829-)

Barrière, Jean-Baptiste

1990 *Musique et institution.* In *Harmoniques* 6. s.p.

1991 *Le Timbre : métaphore pour la composition.* Paris: C. Bourgois :
I.R.C.A.M.

1999 *À propos de l'IRCAM : avatars d'une critique culturelle.* *Circuit*
10(2):59–71.

Barthes, Roland

1973 *Le plaisir du texte.* Paris : Éditions du Seuil

1984[1968] *La mort de l'Auteur.* In *Le bruissement de la langue.* Pp. 61–67.
Paris : Éditions du Seuil

Bauman, Zygmunt

Postmodern ethics. Oxford, UK; Cambridge, Mass.: Blackwell

Bayart, Jean-François

1996 L'illusion identitaire. Paris : Fayard

Beauchemin, Jacques

2004 La société des identités : éthique et politique dans le monde contemporain. Outremont, Québec : Athéna

Becker, Howard Saul

1982 Art Worlds. Berkeley: University of California Press

Bédard, Éric

2007 Ce passé qui ne passe pas. La grande noirceur catholique dans les films Séraphin, un homme et son péché, Le survenant et Aurore. Globe : Revue internationale d'études québécoises 10(2):75–94.

Behiels, Michael D.

2002 Georges-Henri Lévesque. Father of Quebec's Lucid Integration into Confederation, 1930-1962. *In* Constructions identitaires et pratiques sociales. P. Lanthier et H. Watelet, eds. Pp. 105–122. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa

Bell, Catherine M.

1992 Ritual Theory, Ritual Practice. New York; Toronto: Oxford University Press

1997 Ritual: Perspectives and Dimensions. New York ; Oxford: Oxford University Press

Benjamin, Walter

1969 Illuminations. New York: Harcourt

Bennett, Andy

1999 Subcultures Or Neo[Hyphen] Tribes? Rethinking The Relationship Between Youth, Style And Musical Taste. *Sociology* 33(3):599–617.

Bhabha, Homi K.

1994 *The Location of Culture*. London, Eng.: Routledge

Bibeau, Gilles

1976 *Les Bérêts blancs : essai d'interprétation d'un mouvement québécois marginal*. Montréal : Editions Parti pris

2002 Accueillir « l'autre » dans la distinction : essai sur le Québec pluriel. *In* *Traité de la culture*. D. Lemieux, G. Bibeau, M. Comeau, F.-M. Gagnon, F. Harvey, M.-A. Lessard, et G. Marcotte, eds. Pp. 219–240. Québec : Éditions de IQRC; Presses de l'Université Laval

Bibeau, Gilles, Marc Perreault et Carlos Coloma

1995 *Dérives montréalaises : à travers des itinéraires de toxicomanies dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve*. Montréal : Boréal

Bibeau, Gilles et Sherry Simon

2004 Ethnographie et fiction – fictions de l'ethnographie. *Anthropologie et sociétés* 28(33):7–13.

Birgy, Philippe

2001 *Mouvement techno et transit culturel*. Paris : L'Harmattan

Blacking, John

1973 *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press

Bloom, Harold

1973 *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press

Boas, Franz et George W. Stocking

1974 *The Shaping of American Anthropology, 1883-1911; a Franz Boas Reader*. New York: Basic Books

Bock-Côté, Mathieu

2007 *La dénationalisation tranquille : mémoire, identité et multiculturalisme dans le Québec postréférendaire*. Montréal : Boréal

Bohlman, Philip V.

2001 Middle-East. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/>.
24 novembre 2008.

Boivin, Jean

1999 *Le festival Présences 99 : une fenêtre ouverte sur la nouvelle réalité québécoise*. Circuit 10(2):39–50.

Borduas, Paul-Émile

1948 *Refus global*. Montréal : Mithra-Mythe éditeur

Born, Georgina

1995 *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press

Born, Georgina et David Hesmondhalgh

2000 *Western Music and its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press

Bouchard, Gérard

1999 *La nation québécoise au futur et au passé*. Montréal : VLB

Boulez, Pierre

1952 *Schoenberg is Dead*. The Score 6:18–22.

2005 *Regards sur Autrui*. Paris: Christian Bougois Éditeur

Bouliane, Denys et Jean Lesage

1999 Présence de la musique québécoise : vingt-deux portraits instantanés.
Québec: s.n.

Brandily, Monique

2004 Dire ou chanter? L'exemple du Tibesti (Tchad). *L'Homme* (171–172):303–312.

Breckenridge, Carol A., et al.

2002 *Cosmopolitanism*. Durham, NC: Duke University Press

Brunet, Michel

1969 *Les Canadiens après la conquête, 1759-1775 : de la révolution canadienne à la révolution américaine*. Montréal : Fides

Buckner, Margaret

2004 Ce que nous dit la cloche manjako. *L'Homme* (171–172).

Butler, Judith

1993 *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge

1997 *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Césaire, Aimé

1960 *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris : Présence africaine

Chakrabarty, Dipesh

2000 *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Chimènes, Myriam

2004 *Mécènes et musiciens : du salon au concert à Paris sous la IIIe république*. Paris : Fayard

Clifford, James et George E. Marcus

1986 Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley:
University of California Press

Cohen, Anthony P.

2000 The Symbolic Construction of Community. London; New York:
Routledge

Collectif

1995 Musique actuelle? Circuit : Revue nord-américaine de musique du XXe
siècle 6(2).

1996 Ruptures? Circuit : Revue nord-américaine de musique du XXe siècle
7(1).

2000 Métissages. Cahiers de musiques traditionnelles 13.

2004 Musique et Anthropologie. L'Homme (171-172). Paris : École des
hautes études en sciences sociales

Corbett, John

2000 Experimental Oriental: New Music and Other Others. *In* Western Music
and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music. G.
Born, et D. Hesmondhalgh, eds. Pp. 163–186. Berkeley: University of California
Press

Côté, Yves-Marie et Fernand Dumont

1972 L'Église du Québec : un héritage, un projet. Montréal : Fides

Cottrell, Stephen

2004 Professional Music-Making in London: Ethnography and Experience.
Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT, USA: Ashgate

Couroux, Marc

1999 Regard sur quatre créateurs. Circuit : Revue nord-américaine de musique
du XXe siècle 19(1):17-39.

Dahlhaus, Carl

1989 The Idea of Absolute Music. Chicago: University of Chicago Press

Deleuze, Gilles et Félix Guattari

1972 Capitalisme et schizophrénie. 2 vols. Paris : Editions de Minuit

Deliège-Smismans, Irène et Max Paddison

2001 Musique Contemporaine : Perspectives Théoriques et Philosophiques.
Sprimont, Belgique : Mardaga

Densmore, Frances

1926 The American Indians and their music. N.Y.,: Womans Press Johnson
Reprint

Denut, Eric

2001 Musiques actuelles, musique savante : Quelles interactions? Paris :
L'Harmattan

Desroches, Monique

1996 Tambours des dieux : musique et sacrifice d'origine tamoule en
Martinique. Montréal : Harmattan

1999 Musique et identité à l'Île de la Réunion. Montréal : Laboratoire de
recherche sur les musiques du monde, Université de Montréal.

Desroches, Monique et Ghyslaine Guertin

1997 Regards croisés de l'esthétique et de l'ethnomusicologie. Protée
Automne:77-83.

2003 Construire le savoir musical : enjeux épistémologiques, esthétiques et
sociaux. Paris : L'Harmattan

Dhomont, François

1990 Le postmodernisme en musique : aventure néo-baroque ou nouvelle
aventure de la modernité? Circuit : Revue nord-américaine de musique du XXe
siècle 1(1):27-48.

Diène, Doudou, ed.

2001 Les routes de l'Andalus : patrimoine commun et identité plurielle. Paris : UNESCO.

Dion, Léon

1995 Une identité incertaine. *In* L'horizon de la culture : hommage à Fernand Dumont. S. Langlois, et Y. Martin, eds. Pp. 451–472. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval: Institut québécois de recherche sur la culture

Dominicus-van Soest, Marleen

2003 The Masterpieces Guide. Amsterdam: Rijksmuseum

Douglas, Mary

1991 The Idea of Home: A Kind of Space. *Social Research* 58(1):287–307.

Dubois, Paul-André

1995 Les Indiens, les missionnaires et la musique. *In* Le chant de la Jérusalem des terres froides. Studio de musique ancienne de Montréal. D. Daigremont, ed. Pp. 23–38. Charente-Maritime : Musica Numeris-Bruxelles

Dufourt, Hugues

1998 Le Bauhaus et l'IRCAM. *In* Enseigner la composition de Schoenberg au multimédia. P. Szendy, ed. Pp. 89–118. Paris; Montréal: l'Harmattan; Ircam Centre Georges-Pompidou

Duguay, Raoul

1971 Musiques du Kébèk. Montréal: Éditions du Jour

Dumont, Fernand

1968 Le lieu de l'homme : la culture comme distance et mémoire. Montréal: Editions HMH

1993 Genèse de la société québécoise. Montréal: Boréal

1997 Raisons communes. Montréal: Boréal

Dumont, Fernand et Guy Rocher

1978 La politique québécoise du développement culturel. Québec :
Gouvernement du Québec

Dupont, Jean-Claude, Luc Lacourcière et CELAT.

1978 Mélanges en l'honneur de Luc Lacourcière : folklore français
d'Amérique. Montréal : Leméac

Dupont, Jean-Claude, Jean-Pierre Pichette et Jocelyne Mathieu

2001 Entre Beauce et Acadie : facettes d'un parcours ethnologique. Études
offertes au professeur Jean-Claude Dupont. Sainte-Foy : Presses de l'Université
Laval

During, Jean

1994 Quelque chose se passe : le sens de la tradition dans l'Orient musical.
Lagrasse : Verdier

2005 Power, Authority and Music in the Cultures of Inner Asia.
Ethnomusicology Forum 14(2):143–164.

El-Ghadban, Yara

2003 Dans l'ombre de l'olivier : à la recherche de la patrie dans la musique
des palestiniens. Montréal : Université de Montréal

2006 Chants et contrechamps de l'ethnomusicologie. Essai bibliographique.
Anthropologie et sociétés 30(2):219–235.

2008 Entre « dhimmitude » et québécoité : repenser la convivance au
Québec. InterCulture 154(Avril):39–52.

Elbaz, Mikhaël et Denise Helly

2000 Mondialisation, citoyenneté et multiculturalisme. Sainte-Foy, Québec :
Presses de l'Université Laval

Elias, Norbert

1985 La société de cour. Paris : Flammarion

Elias, Norbert et Michael Schröter

1993 Mozart: Portrait of a Genius. Berkeley: University of California Press.

Everett, Yayoi Uno et Frederick Lau

2004 Locating East Asia in Western Art Music. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

Fabian, Johannes

1983 Time and the Other: How Anthropology Makes its Object. New York: Columbia University Press

1999 Remembering the Other: Knowledge and Recognition in the Exploration of Central Africa. *Critical Inquiry* 26:49–69.

2001 Anthropology with an Attitude: Critical Essays. Stanford, Calif.: Stanford University Press

Fanon, Frantz

1961 Les damnés de la terre. Paris : François Maspero

Faulkner, Robert R.

1971 Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry. Chicago: Aldine-Atherton

Feld, Steven

1990 Sound and Sentiment : Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press

2000 A Sweet Lullaby for World Music. *Public Culture* 12(1):145–171.

Féral, Josette

1990 La culture contre l'art : essai d'économie politique du théâtre. Sillery : Presses de l'Université du Québec

Finnegan, Ruth H.

1989 *The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town*. Cambridge; New York: Cambridge University Press

Fontaine, Louise, et Danielle Juteau

1996 *Appartenance à la nation et droits de la citoyenneté*. In *Les Frontières de l'identité : modernité et postmodernisme au Québec*. M. Elbaz, A. Fortin, et G. Laforest, eds. Pp. 191–205. Sainte-Foy, Québec; Paris : Presses de l'Université Laval; L'Harmattan

Foucault, Michel

1966 *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard

Fox, Christopher

2001 *Darmstadt School*. Grove Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com>. 8 décembre 2008.

Franklin, Peter

2000 *Modernism, Deception, and Musical Others: Los Angeles circa 1940* In *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. G. Born, et D. Hesmondhalgh, eds. Pp. 143–162. Berkeley: University of California Press

Friedman, Jonathan

1994 *Cultural Identity and Global Process*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications

Frith, Simon

1978 *The Sociology of Rock*. London: Constable

1981 *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'roll*. New York: Pantheon Books

Fukuyama, Francis

1992 *La fin de l'histoire et le dernier homme*. Paris : Flammarion

Gagnon, Ernest

1865 Chansons populaires du Canada. Québec : Bureaux du Foyer canadien

Galeano, Eduardo H.

1981 El-Sistema. *In* Dias y Noches de Amor y de Guerra. Pp. 39. Barcelona: Editorial Laia

1987[1981] Jours et nuits d'amour et de guerre : roman. Paris : Albin Michel

Garda, Michela

2004 Esthétique—petite histoire des conceptions du beau musical. *In* Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. J.-J. Nattiez, ed. Pp. 649–671, Vol. 2. Arles : Actes Sud

Garigue, Philip

1956 St. Justin: A Case-Study in Rural French-Canadian Social Organization. *The Canadian Journal of Economics and Political Science* 22(3):301–318.

Geertz, Clifford

1973 The Interpretation of Cultures; Selected Essays. New York: Basic Books

Genest, Bernard

2001 Ethnologie des terroirs *In* Entre Beauce et Acadie : facettes d'un parcours ethnologique. Études offertes au professeur Jean-Claude Dupont. J.-C. Dupont, J.-P. Pichette, et J. Mathieu, eds. Pp. 155–177. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval

Gennep, Arnold van

1969 The Rites of Passage. Chicago: University of Chicago Press

Gerard, Charley

1998 Jazz in Black and White: Race, Culture, and Identity in the Jazz Community. Westport, Conn.; London: Praeger

Gérin, Léon

1898 L'Habitant de St-Justin. Proceedings of the Royal Society of Canada
4:139–216.

Ginsburgh, Victor A. et Jan C. van Ours

2003 Expert Opinion and Compensation: Evidence from a Musical
Competition. American Economic Review 93(1):289–296.

Goldman, Jonathan

2002 Musimarch 2002: Causeries and Round Table Discussion, Chronicle of a
partially imagined event. Circuit 12(3):45-56.

Gramsci, Antonio, et Robert Paris

1978 Cahiers de prison. Paris : Gallimard

Griffiths, Paul

2001 Gyorgy Ligeti. Grove Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com>. 3 décembre 2008.

Groulx, Lionel

1958 Notre grande aventure : l'empire français en Amérique du nord (1535-
1760). Montréal : Fides

Gupta, Akhil et James Ferguson

1992 Beyond Culture: Space, Identity, and the Politics of Difference Cultural
Anthropology 7:6–23.

Guzelimian, Ara

1990 Musique et argent au Nouveau Monde. In Harmoniques 6.

Hall, Stuart et Tony Jefferson

1976 Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain.
London: Hutchinson in association with the Centre for Contemporary Cultural
Studies, University of Birmingham

Handler, Richard

1988 *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*. Madison, Wis.:
University of Wisconsin Press

Hardt, Michael, et Antonio Negri

2000 *Empire*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press

Harel, Simon

2004 La chasse gardée du territoire québécois. *Liberté* 46:73–90.

Harvey, David

1989 *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford, Eng.: Blackwell

Harvey, Fernand

1995 Fernand Dumont et les études québécoises *In L'horizon de la culture: hommage à Fernand Dumont*. S. Langlois, et Y. Martin, eds. Pp. 488–497.
Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval: Institut québécois de recherche sur la culture

Hebdige, Dick

1979 *Subculture, The Meaning of Style*. London: Methuen

Hedetoft, Ulf et Mette Hjort

2002 *The Postnational Self: Belonging and Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Heinrich, Marie-Noëlle

2003 *Création musicale et technologies nouvelles : mutation des instruments et des relations*. Paris : L'Harmattan

Helly, Denise et Nicolas von Schendel

1996 Variations identitaires sur la nation : tradition, territoire et langue. *In Les Frontières de l'identité: modernité et postmodernisme au Québec*. M. Elbaz, A. Fortin, et G. Laforest, eds. Pp. 206–218. Sainte-Foy, Québec; Paris : Presses de l'Université Laval; L'Harmattan

Hobsbawm, E. J., et T. O. Ranger

1983 *The Invention of Tradition*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press

Horkheimer, Max et Theodor W. Adorno

1972 *Dialectic of Enlightenment*. New York: Herder and Herder

Hughes-Freeland, Felicia, et Mary M. Crain

1998 *Recasting Ritual: Performance, Media, Identity*. London; New York: Routledge

Ingarden, Roman et Dujka Smoje

1989 *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Paris : C. Bourgois

Jameson, Fredric

1986 *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*. *Social Text* 15:65–88.

1987 *A brief Response to Ahmad Aijaz's "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'"*. *Social Text* 17:26–28.

1991 *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press

Johnson, Derek

2004 *Frozen Light*. Livret de la 7ième édition du Forum du NEM 2004:24–25.

Kingsbury, Henry

1988 *Music, Talent, and Performance: a Conservatory Cultural System*. Philadelphia: Temple University Press

Kivy, Peter

1995 *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press

2001 *New Essays on Musical Understanding*. Oxford: Clarendon

Kramer, Lawrence

2002 *The Nature and Origin of Musical Postmodernism In Postmodern music/postmodern thought*. J.I. Lochhead, et J.H. Auner, eds. Pp. 13–25. New York; London: Routledge

Kuss, Malena

2004 *Latin America - Islands of history: from Precontact civilizations to 20th century composition. In Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History. Volume 3*. Austin: University of Texas Press.

Lamonde, Yvan et Gérard Bouchard

1995 *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIXe et XXe siècles*. Saint-Laurent, Québec : Fides

Laplantine, François et Alexis Nouss

2001 *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*. Paris : Pauvert

Larose, Jean

1987 *La petite noirceur : essais*. Montréal : Boréal

Lavalou, Armelle et Jean-Paul Robert

2006 *Le Musée du quai Branly*. Paris : Éditions Le Moniteur : Musée du quai Branly

Lavie, Smadar, Kirin Narayan et Renato Rosaldo

1993 *Creativity/Anthropology*. Ithaca: Cornell University Press

Lefebvre, Marie-Thérèse

1986 *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*. Montréal : L. Courteau

2001 *Overview. In Garland Encyclopedia of World Music*. E. Koskoff, ed. Pp. 1146–1153, Vol. 3. New York; London: Garland Publishing Inc

2002 Histoire de l'art musical dans la société québécoise. Bilan des recherches. *In* *Traité de la culture*. D. Lemieux, G. Bibeau, M. Comeau, F.-M. Gagnon, F. Harvey, M.-A. Lessard, et G. Marcotte, eds. Pp. 661–676. Québec : Éditions de IQRC; Presses de l'Université Laval

Leibowitz, René

1986 *Le compositeur et son double : essais sur l'interprétation musicale*. Paris : Gallimard

Lemieux, Denise, et al.

2002 *Traité de la culture*. Québec : Éditions de IQRC; Presses de l'Université Laval

Leppert, Richard D. et Susan McClary

1987 *Music and Society: The Politics of Composition, Performance, and Reception*. Cambridge Eng.: Cambridge University Press

Lesage, Jean

1997 *De l'utopie à la débrouille : parcours d'une génération*. *Circuit* 8(1):5–8.

Létourneau, Jocelyn

1994 *Nous autres les Québécois : Topiques du discours franco-québécois sur Soi et l'Autre dans les mémoires déposés devant la Commission Bélanger-Campeau*. *In* *Mots, représentations: enjeux dans les contacts interethniques et interculturels*. K. Fall, D. Simeoni, et G. Vignaux, eds. Pp. 283–307. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa

2000 *Passer à l'avenir : histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*. Montréal : Boréal

2006 *Que veulent vraiment les Québécois? Regard sur l'intention nationale au Québec (français) d'hier à aujourd'hui*. Montréal : Boréal

Lévi-Strauss, Claude

1974 *Anthropologie structurale*. Paris : Plon

Linteau, Paul-André, René Durocher, et Jean-Claude Robert

1989 Histoire du Québec contemporain. Montréal : Boréal

Lisée, Jean-François

2007 Nous. Montréal : Boréal

Lochhead, Judith Irene et Joseph Henry Auner

2002 Postmodern Music/Postmodern Thought. New York; London: Routledge

Lockwood, Lewis

2001 Renaissance. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com>.
10 décembre 2008.

Loiselle, Marie-Claude

2005 Éditorial. Sommes-nous ce que nos écrans nous renvoient? 24 images : la revue québécoise du cinéma 124(automne):s.p.
<http://www.revue24images.com/archives.php?type=extraits&edition=124>. 30 novembre 2008.

Loomba, Ania

1998 Colonialism–Postcolonialism. London; New York: Routledge

Lortat-Jacob, Bernard, et Miriam Roving Olsen

2004 Musique, anthropologie : la conjoncture nécessaire. L'Homme (171–172):7–26.

Lovejoy, Margot

1997 Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media. Toronto: Prentice-Hall Canada

Machover, Tod

1986 Être compositeur aujourd'hui. In Harmoniques 1:213–235.

Maffesoli, Michel

1988 *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris : Méridiens Klincksieck

Mahmood, Saba

2005 *Politics of Piety: The Islamic Revival and the Feminist Subject*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Manuel, Peter Lamarche

1993 *Cassette Culture: Popular Music and Technology in North India*. Chicago: University of Chicago Press

Marchand, Guy

2003 *Bach, ou, La passion selon Jean-Sébastien : de Luther au nombre d'or*. Paris : L'Harmattan

Marcotte, Gilles et Jean Larose

1994[1964] *Une littérature qui se fait : essais critiques sur la littérature canadienne-française*. Saint-Laurent, Québec : BQ

Marcus, George E. et Fred R. Myers

1995 *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press

Martel, Yann

2002 *Life of Pi: A Novel*. Toronto: Vintage Canada

Martin, Denis

1999 *Coon Carnival: New Year in Cape Town: Past to Present*. Cape Town: David Philip Publishers

Marx, Karl et Regula Qureshi

2002 *Music and Marx: Ideas, Practice, Politics*. New York; London: Routledge

Mbembe, Acille

1992 Provosional notes on the postcolony. *Africa* 62(1):3–37.

McAllester, David Park

1949 *Peyote Music*. N.Y.: Viking Fund

McClary, Susan

1991 *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press

McLuhan, Marshall et Bruce R. Powers

1989 *The Global Village: Transformations in World Life and Media in the 21st Century*. New York; Toronto: Oxford University Press

Méchoulan, Éric

2005 *La fin de la culture*. *Spirale* 200(Janvier-février):10–11.

Meintel, Deirdre

1997 *Le Quartier Côte-des-Neiges à Montréal : les interfaces de la pluriethnicité*. Paris ; Montréal : L'Harmattan

Menger, Pierre-Michel

1985 *L'Élitisme musical républicain : La création contemporaine et ses publics*. *Esprit* 99(mars):s.p.

2001[1983] *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris : L'Harmattan

Menger, Pierre-Michel et Bertrand Richard

2005 *Profession artiste*. Paris: Textuel

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.,: Northwestern University Press

Mersey, Colette

1990 *Qu'est-ce que le postmodernisme musical?* *Circuit* 1(1):9–26.

Meunier, E. Martin et Jean-Philippe Warren

2002 Sortir de la grande noirceur : l'horizon personnaliste de la Révolution tranquille. Sillery, Québec : Septentrion

Michels, Ulrich

1988 Guide illustré de la musique. Paris : Fayard

Mignolo, Walter D.

2002 The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism. *In* *Cosmopolitanism*. C.A. Breckenridge, S. Pollock, H.K. Bhabha, et D. Chakrabarty, eds. Pp. 157-188. Durham and London: Duke University Press

Miner, Horace Mitchell

1939 St. Denis: A French-Canadian Parish. Chicago, Ill.: The University of Chicago Press

Mitchell, Tony

2001 Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press

Molino, Jean

2003 Technologie, mondialisation, tribalisation. *In* *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*. J.J. Nattiez, ed. Pp. 69–88, Vol. 1. Arles : Actes Sud

Morrier, Denis

2006 Chroniques musicales d'une Europe baroque. Paris : Fayard

Mudimbe, V. Y.

1988 Liberty in African and Western Thought. Washington, D.C.: Institute for Independent Education

Myers, Helen

1992 Ethnomusicology. New York: W.W. Norton

Nattiez, Jean-Jacques

2003 Présentation générale. *In* Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. J.-J. Nattiez, ed. Pp. 23–38, Vol. 1. Arles: Actes Sud

Nepveu, Pierre et Gilles Marcotte

1992 Montréal imaginaire : ville et littérature. Montréal: Fides

Nettl, Bruno

1953 American Indian Music North of Mexico: Its Styles and Areas.

Bloomington, Ind.: Indiana University, Bloomington

1972 Daramad of Chahargah: A Study in the Performance Practice of Persian Music. Detroit, Mich.: Information Coordinators

1995 Heartland Excursions: Ethnomusicological Reflections on Schools of Music. Urbana: University of Illinois Press

2004 Une anthropologie de la musique occidentale : la culture comme « autre ». *L'Homme* (171–172):333–352.

Nettl, Bruno et Philip V. Bohlman

1991 Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology. Chicago: University of Chicago Press

Niranjana, Tejaswini

2006 Mobilizing India: Women, Music, and Migration between India and Trinidad. Durham: Duke University Press.

Olsen, Miriam Roving

2004 Le musical et le végétal: essai de décryptage. *L'Homme* (171-172):103–124.

Ouellet, Fernand

1966 Histoire économique et sociale du Québec, 1760-1850 : structures et conjoncture. Montréal: Fides

Pasler, Jann

1990 Musique et institution aux États-Unis. In *Harmoniques* 6:104–134.

2001 Impressionism. Grove Music Online.

<http://www.oxfordmusiconline.com>. 9 décembre 2008.

Pelinski, Roman

2004 L'ethnomusicologie à l'ère postmoderne. In *Musiques : une encyclopédie pour le XXe siècle*. J.-J. Nattiez, ed. Pp. 740–765, Vol. 2. Arles : Actes Sud

Perreault, Marc, Gilles Bibeau et Kalpana Das

2003 La gang : une chimère à apprivoiser. Marginalité et transnationalité chez les jeunes Québécois d'origine afro-antillaise. Montréal : Boréal

Pina-Cabral, Joseo de, et Antonia Pedroso de Lima

2000 *Elites: Choice, Leadership and Succession*. Oxford: Berg

Price, Sally

2007 *Paris primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*. Chicago: University of Chicago Press

Qureshi, Regula

2000 Confronting the Social: Mode of Production and the Sublime for (Indian) Art Music. *Ethnomusicology* 44(1):15–38.

2007 *Master Musicians of India: Hereditary Sarangi Players Speak*. New York: Routledge.

Rabinow, Paul et William M. Sullivan

1979 *Interpretive Social Science: A Reader*. Berkeley: University of California Press

Racy, Ali Jihad

2003 *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*.
Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Ramaut-Chevassus, Béatrice

1998 *Musique et postmodernité*. Paris : Presses universitaires de France

Ramirez, Bruno

1991 *Par monts et par vaux : migrants canadiens-français et italiens dans
l'économie nord-atlantique, 1860-1914*. Montréal : Boréal

Rappoport, Dana

2004 *Musique et morphologie rituelle chez les Toraja d'Indonésie*. *L'Homme*
(171–172):197–230.

Rapport, Nigel

1997 *Transcendent Individual: Towards a Literary and Liberal Anthropology*.
London; New York: Routledge

Rapport, Nigel et Joanna Overing

2000 *Social and Cultural Anthropology: The Key Concepts*. London; New
York: Routledge

Rea, John

1997 *Postmodernité « que me veux-tu? »*. *Circuit : Revue Nord-Américaine de
Musique du XXe Siècle* 8(1):55–70.

Rey, Pierre-Philippe

2001 *L'influence de la pensée andalouse sur le rationalisme français et
européen*. *In Les routes de l'Andalus : patrimoine culturel et identité plurielle*.
D. Diène, ed. Pp. 111–118. Paris : UNESCO

Rice, Timothy

1987 Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 31:469–488.

2003 Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology* 47(2):150–180.

Rioux, Marcel

1964 French-Canadian Society Sociological Studies. Toronto: McClelland and Stewart

1971 La question du Québec. Paris : Seghers

Robin, Régine

1994 Citoyenneté culturaliste, citoyenneté civique *In Mots*, représentations : enjeux dans les contacts interethniques et interculturels. K. Fall, D. Simeoni, et G. Vignaux, eds. Pp. 179–200. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa

Roby, Yves

2000 Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre : rêves et réalités. Sillery : Septentrion

Rocher, François, et al.

2007 Le concept d'interculturalisme en contexte québécois : généalogie d'un néologisme. Montréal : Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles (CCPARDC).

Rocher, Guy et Suzanne Rocher

1973 Le Québec en mutation. Allégorie en laine du pays. Montréal : Hurtubise HMH

Rosen, Charles

2000 *Critical Entertainments: Music Old and New*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Rouget, Gilbert

2004a L'efficacité musicale : musiquer pour survivre. *L'Homme* 171–172:27–52.

2004b Le Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Maison mère de la discipline en France et dispositif en péril. *L'Homme* (171–172):513–524.

Saïd, Edward W.

1980[1973] *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil

1989 Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. *Critical Inquiry* 15(2):205–225.

1993 *Culture and Imperialism*. New York: Knopf: Distributed by Random House

Salée, Daniel

1995 Espace public, identité et nation au Québec : mythes et reprises du discours souverainiste. *Cahiers de recherche sociologique* 25:119–153.

Samson, Jim

2001 *Avant-garde*. Grove Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com>. 24 novembre 2008.

Santerre, Lise

2000 De la démocratisation de la culture à la démocratie culturelle. *In* *Démocratisation de la culture ou démocratie culturelle? Deux logiques d'action publique*. G. Bellavance, ed. Pp. 47–63. Québec : Presses de l'Université Laval, Les Éditions de l'IQRC

Sawa, George

1989 *Music Performance Practice in the Early Abbaasid Era 132-320 A.H./750-932 A.D.* Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies

Schechner, Richard, Willa Appel, et Victor Witter Turner

1990 *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*.
Cambridge; New York: Cambridge University Press

Schnapper, Dominique

1998 *La relation à l'autre : au cœur de la pensée sociologique*. Paris :
Gallimard

Seeger, Anthony

2004 *Chanter l'identité. Musique et organisation sociale chez les Indiens Suyà
du Mato Grosso (Brésil)*. *L'Homme* (171–172):135–150.

Shelemay, Kay Kaufman

2001 *Toward an Ethnomusicology of the Early Music Movement: Thoughts
on Bridging Disciplines and Musical Worlds*. *Ethnomusicology* 45(1):1–30.

Shepherd, John

1977 *Whose Music? A Sociology of Musical Languages*. London: Latimer

Shiloah, Amnon

1995 *Music in the World of Islam: A Socio-Cultural Study*. Detroit: Wayne
State University Press

2002 *La musique dans le monde de l'Islam : une étude socio-culturelle*. Paris :
Fayard

Shore, Cris et Stephen Nugent

2002 *Elite Cultures: Anthropological Perspectives*. New York: Routledge, Inc.

Simon, Sherry

2004 *Malcolm Reid et la traversée de la ville*. *Anthropologie et sociétés*
28(3):91–104.

Slobin, Mark

1993 *Subcultural Sounds*. Hanover: University Press of New England

Small, Christopher

1987 Performance as Ritual: Sketch for an Enquiry into the True Nature of a Symphony Concert. *In* *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. A.L. White, ed. Pp. 6–32. London: Routledge and Kegan Paul

Smith, Gordon E.

2001 Folk Musics. *In* *Garland Encyclopedia of World Music*. E. Koskoff, ed. Pp. 1163-1168, Vol. III. New York; London: Garland Publishing Inc.

Spivak, Gayatri Chakravorty

1987 *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen

1997 Poststructuralism, Marginality, Postcoloniality and Value. *In* *Contemporary Postcolonial Theory: A Reader*. P. Mongia, ed. Pp. 198–222. London: Arnold

Spivak, Gayatri Chakravorty, Donna Landry et Gerald M. MacLean

1996 *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*. New York: Routledge

Stokes, Martin

2004 Musique, identité et « ville-monde ». *Perspectives critiques*. L'Homme 171–172:371–388.

Subotnik, Rose Rosengard

1991 *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Szendy, Peter

1998 *Enseigner la composition de Schoenberg au multimédia*. Paris; Montréal : l'Harmattan; Ircam Centre Georges-Pompidou

Tagg, Philip et Bob Clarida

2003 *Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media*. New York; Montréal: Mass Media Music Scholars' Press

Tambiah, Stanley Jeyaraja

1985 *Culture, Thought, and Social Action: An Anthropological Perspective*.
Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Taruskin, Richard

2004 *The Oxford History of Western Music: The Late Twentieth Century*.
Vol. 6. New York; Toronto: Oxford University Press

Tassinari, Lamberto

1989 *La ville continue. Montréal et l'expérience transculturelle de Vice Versa*.
Revue internationale d'action communautaire 21(6):57–72.

Taylor, Charles et Amy Gutmann

1992 *Multiculturalism and "The Politics of Recognition": An Essay*.
Princeton, N.J.: Princeton University Press

Taylor, Timothy

1997 *Global Pop: World music, World Markets*. New York: Routledge

2002 *Music and musical practices in postmodernity* *In Postmodern Music/Postmodern Thought*. J.I. Lochhead, et J.H. Auner, eds. Pp. 93–113. New York; London: Routledge

2007 *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press. <http://www.loc.gov/catdir/toc/ecip0619/2006027818.html>

Tollefsen, Randall H. et Pieter Dirksen

2001 *Jan Pieterszoon Sweelinck*. Grove Music Online.
<http://www.oxfordmusiconline.com>. 10 décembre 2008.

Toninato, Ida

2007 *Le Rendez-vous tradition / création au Moyen-Orient, une invitation au voyage* Forum 17 novembre 2007.
<http://nouvelles.umontreal.ca/content/view/651/230/>. 11 décembre 2008.

Treitler, Leo

1989 *Music and the Historical Imagination*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Turgeon, Laurier et Anne-Marie Desdouits

1997 *Ethnologies francophones de l'Amérique et d'ailleurs*. Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université Laval

Turner, Victor Witter

1970 *The Ritual Process: Structure and Antistructure*. Chicago: Aldine Pub. Co

1988 *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications

1990[1970] *Le phénomène rituel; structure et contre-structure*. Paris : Presse universitaire de France

Vadeboncoeur, Pierre

1976 *Un génocide en douce : écrits polémiques*. Montréal : L'hexagone/Parti pris

Vaillancourt, Lorraine

2004 *Le NEM*. Site officiel du NEM. <http://www.nem.umontreal.ca>. 12 août 2005.

Vallières, Pierre

1969 *Nègres blancs d'Amérique; autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois*. Montréal : Parti pris

Veitl, Anne

1997 *Politiques de la musique contemporaine : le compositeur, la « recherche musicale » et l'État en France de 1958 à 1991*. Paris : Édition l'Harmattan

Vendrix, Philippe

2004 *Les conceptions de l'histoire de la musique*. In *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*. J.-J. Nattiez, ed. Pp. 628–648, Vol. 2. Arles : Actes Sud

Vincent, Odette Domey

2000 La vie musicale au Québec : art lyrique, musique classique et contemporaine. Québec : Les Éditions de l'IQRC : Les Presses de l'université Laval

Vinet, Hugues et François Delalande

1999 Interfaces homme-machine et création musicale. Paris : Hermes Science Publications

Voyer, Monique

2007 La petite histoire des grandes facultés. Favoriser la dévotion en chantant: la Faculté de musique. Forum (17 septembre 2007).
<http://nouvelles.umontreal.ca/content/view/372/220/>. 1er décembre 2008.

Weber, William

2001 Concert: The 19th and early 20th centuries: Concert halls. Grove Music Online. <http://www.grovemusic.com.4.5>. 12 février 2007.

Weid, Jean-Noël von der

1997 La musique du XXe siècle. Paris : Hachette

Weidman, Amanda J.

2006 Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India. Durham: Duke University Press.

White, Bob W.

2008 Rumba Rules: The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire. Durham: Duke University Press

Williams, Raymond

1995[1981] The Sociology of Culture. Chicago: University of Chicago Press

Williams, Raymond, et Tony Pinkney

1989 *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London
England; New York: Verso

Wong, Deborah

2001 *Texts and Educational Resources: Pedagogy as Canon Formation*.
Ethnomusicology 45(3):538–548.

2004 *Speak it Louder: Asian Americans Making Music*. New York:
Routledge.

Young, Robert

1995 *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*. London; New
York: Routledge

ANNEXE

Méthodologie

1 Synopsis de la démarche ethnographique

1.1 Amsterdam (hiver 2006)

Enquête ethnographique autour de jeunes compositeurs de nationalités différentes (25 à 35 ans) participant à la 8^e édition du Forum International des Jeunes Compositeurs (Forum du NEM 2006), tenue à Amsterdam sous l'égide du Nouvel Ensemble Moderne (NEM), à l'invitation du Muziekgebouw – complexe consacré à la musique contemporaine à Amsterdam.

Entretiens quotidiens avec les participants et organisateurs canadiens et néerlandais de l'événement (compositeurs, interprètes, membres du jury, etc.). Observation des événements et activités qui avaient lieu 6 jours par semaine : répétitions ouvertes, séances d'analyse musicale des œuvres choisies pour le concours, causeries avec les compositeurs invités et concerts. Participation en tant qu'animatrice des causeries.

1.2 Montréal (2005-2007)

Enquête ethnographique sur la scène de la musique contemporaine à Montréal et ses principaux acteurs, en prenant le NEM pour point d'ancrage et de comparaison. Assistance aux concerts et divers événements reliés à la musique contemporaine. Entretiens (1) avec des interprètes du NEM, notamment ceux qui font partie d'autres ensembles de musique contemporaine et d'autres orchestres symphoniques; (2) avec des compositeurs issus du Québec qui ont composé pour le NEM; (3) avec des représentants de sociétés de concert de musique contemporaine (Codes d'Accès¹⁹⁴ et SMCQ¹⁹⁵); et

¹⁹⁴ Une société de concerts montréalaise fondée par des jeunes musiciens, interprètes et compositeurs pour promouvoir et diffuser les œuvres des jeunes compositeurs du Québec en dehors du réseau académique.

(4) avec des jeunes compositeurs en formation. Participation en tant que rédactrice de notes de programme pour la saison du NEM 2006-2007 et en tant qu'animatrice de tables rondes avec des compositeurs invités par le NEM ainsi qu'avec des jeunes compositeurs en formation.

1.3 Montréal (automne 2004)

Enquête ethnographique sur la 7^e édition du Forum du NEM tenue à Montréal. Voir « Amsterdam 2006 » plus haut pour une description détaillée de la démarche adoptée. Participation à l'événement en tant que stagiaire. Enquête poursuivie en 2007 auprès de trois des compositeurs finalistes au Forum qui ont reçu les résultats de l'analyse de l'enquête entreprise en 2004.

1.4 Expérience personnelle

Mon terrain est également fondé sur ma propre expérience en tant que musicienne de formation qui s'est spécialisée en piano classique et qui réside à Montréal. J'ai obtenu mon diplôme en musique de la même institution où le NEM est en résidence et où la plupart de ses membres enseignent : la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Donc, j'ai entrepris mes recherches dans un lieu, autour d'une institution et auprès de gens que je connais depuis des années. Un tel accès préalable a facilité plusieurs aspects de mon enquête ethnographique. Aucun membre du NEM ont contribué à ma formation musicale, parce que je m'étais spécialisée dans un autre répertoire : la musique classique. Suite à ma graduation, j'ai poursuivi mes études supérieures en ethnomusicologie. J'ai quitté la Faculté de musique entièrement avant de retourner comme doctorante en anthropologie pour étudier les rituels de la musique contemporaine.

¹⁹⁵ Étant la première société de concerts consacrée à la musique des XX^e et XXI^e siècles au Québec, la SMCQ est considérée comme une institution dans le sens symbolique du terme et a exercé une grande influence sur plusieurs générations de compositeurs québécois. Le comité artistique est composé de compositeurs dont la carrière s'étend sur au moins 20 ans, ce qui permet de mettre en perspective les discours des jeunes compositeurs du Forum et de membres de Codes d'Accès.

2 À propos des entretiens

Bien que mon enquête porte essentiellement sur les compositeurs, j'ai rencontré différents acteurs de la musique contemporaine afin de situer les compositeurs par rapport aux multiples dimensions du processus de production musicale : la production, l'interprétation, et la réception. J'ai aussi tenté de mettre en contexte le Forum du NEM en examinant le milieu et les conditions dans lesquels cet événement a vu le jour.

Je n'ai pas rencontré des acteurs impliqués dans la diffusion de la musique contemporaine tels que les animateurs des chaînes de radio spécialisées, ni des auditeurs-amateurs de la musique contemporaine qui sont issus du grand public, c'est-à-dire, qui ne sont pas impliqués dans le Forum du NEM d'une manière ou d'une autre.

2.1 Informateurs-clé

Les interventions, témoignages et expériences que je mets de l'avant dans la thèse sont celles des individus que je considère comme étant des informateurs-clé et ce pour les raisons suivantes :

- J'ai pu établir avec ces individus un rapport de confiance et de communication approfondi
- Chacun amène à la problématique discutée une perspective différente qui complimente celle des autres. J'ai pu dégager ainsi les enjeux et les positions récurrents et divergents.
- Plusieurs ont occupé dans leur parcours musical individuel des rôles différents au sein de la musique contemporaine ce qui rend leur perspective d'autant plus complexe et multidimensionnelle. C'est le cas de l'interprète Johanne Morin (cf. chapitre V) qui fait partie de plusieurs ensembles de musique. C'est aussi le cas du compositeur Alain Beaubesne, finaliste au Forum du NEM 2002, président de la société de concerts Codes D'Accès et membre du jury dans des organismes de subvention canadiens et québécois.

Cela étant dit, je ne considère aucunement ces individus comme des « informateurs typiques » ou « archétypiques ». Au contraire, c'est l'originalité de leur regard et l'unicité de leurs expériences individuelles que j'ai tenté de mettre en relief. Le lecteur ne devrait pas leur imposer le rôle de porte-parole de toute une communauté. Ma thèse est construite autour d'une multiplicité de perspectives.

2.2 Contextes des entretiens

En ce qui concerne les entretiens, les discussions étaient généralement ouvertes, alternant entre les tête-à-tête et les débats en groupe après ou durant les répétitions de l'ensemble. J'ai essayé autant que possible de m'éloigner du format de l'entrevue « officielle » ou du questionnaire fermé ou objectif pour rester dans l'esprit d'une conversation ou d'un échange spontané. Souvent, les débats les plus passionnés et les plus intéressants avaient lieu entre les compositeurs dans les cafés, restaurants ou le salon des artistes durant l'heure de dîner, de souper ou durant les pauses entre les répétitions, ou bien avant ou après les concerts. J'ai donc privilégié une approche qualitative et conversationnelle plutôt que quantitative, statistique ou objective.

J'ai tenté autant que possible de diversifier les contextes des conversations et les types d'interaction entre les compositeurs et moi-même. Pour résumer, les entrevues étaient réalisées dans trois contextes différents: 1) un entretien individuel, 2) un débat en groupe, 3) une causerie : un entretien individuel réalisé devant un auditoire dans le cadre du Forum International des Jeunes Compositeurs.

Par ailleurs, j'ai tenté de créer une dynamique triangulaire où, par exemple, deux participants dialoguaient ensemble, mais dans ma présence; ou bien, en assistant à la répétition de l'œuvre d'un compositeur accompagnée d'un autre participant (interprète, auditeur, membre du jury, compositeur, etc.) qui commentait et partageait avec moi ses réflexions sur la répétition en tant que telle ou sur l'œuvre au cours de la répétition. Parfois, je partageais la partition avec un participant et nous écoutions ensemble l'œuvre répétée tout en suivant simultanément la partition que le participant commentait. Grâce à la générosité des participants, j'avais donc le privilège d'assister en tant

qu'observatrice à des conversations animées entre les différents participants, limitant dès lors mes interventions pour permettre la libre circulation d'idées entre eux.

Dans d'autres cas, les entretiens portaient exclusivement sur l'analyse musicale. J'invitais les compositeurs à m'expliquer leur œuvre, à me dévoiler sa structure, sa logique interne, voire son « intrigue » à l'aide de la partition, autrement dit, à me proposer, page par page, une auto-analyse de l'œuvre tout en restant en dialogue avec moi et en répondant à mes questions.

2.3 Axes d'investigation

Si les entretiens étaient ouverts, j'ai tout de même essayé d'aborder un certain nombre de thématiques dans le cadre des conversations qui m'ont servi d'axes d'investigation au moment de l'analyse des entretiens :

- L'affiliation musicale de chacun, autrement dit, l'héritage musical et les filières stylistiques et idéologiques qui ont marqué leur parcours de compositeur ou d'interprète et qui contribuent à construire une identité musicale partagée;
- Le discours que chacun élabore sur la musique contemporaine, ses canons et ses frontières;
- Les stratégies de composition ou d'interprétation qu'ils privilégient dans le processus de production d'une œuvre musicale.

Ainsi, le premier axe touche principalement à la question de la transmission de valeurs musicales, le deuxième est centré sur la construction d'une identité musicale individuelle en fonction de la réception et de l'interprétation individuelles de ce qui est transmis, et le troisième axe permet d'aborder le processus créatif et de discuter des outils techniques et conceptuels de composition et d'interprétation.

Les notions d'affiliation, de discours et de stratégies permettent d'évoquer les questions d'appartenance, de subjectivité et de stratégies identitaires et compositionnelles tant au plan esthétique qu'au plan politique. Elles servent ainsi de concepts médiateurs pour croiser les dimensions esthétiques avec les dimensions politiques de la production

musicale, d'une part, et la dimension individuelle (en tant qu'artiste) avec la dimension collective, de l'autre.

2.4 Transcription des entretiens

La transcription des entrevues posait un défi particulier puisque la majorité des conversations avait lieu dans des lieux publics ce qui nuisait à la qualité de l'enregistrement. De plus, puisque les conversations étaient ouvertes, les sujets abordés dans le cadre d'un seul entretien allaient des mondanités qui n'avaient rien à voir avec la musique à des prises de position parfois controversées sur les grands enjeux de la musique contemporaine. Par ailleurs, parfois nous conversions dans des langues secondes ou vernaculaires, d'où la présence de certaines idiosyncrasies linguistiques issues de l'oralité et du plurilinguisme que j'ai tenté de ne pas corriger ou éditer.

Dans un cas en particulier, un compositeur a demandé de réécrire certaines de ces citations afin de leur enlever leur caractère oral. Aucune des citations réécrites ne contredit ce qu'il avait dit originalement durant l'entretien. Par contre, certaines prises de position plus spontanées et tranchées ont été nuancées.

J'ai essayé autant que possible de préserver le style individuel de chaque individu que je cite. Cela étant dit, je me sers généreusement des points d'ellipse afin de préserver la cohérence des extraits cités et de ne pas m'éloigner trop de la thématique principale de l'entretien.

J'ai coupé également les passages que je trouvais plus ou moins sensibles, soit parce que l'individu porte un jugement sur quelqu'un d'autre qui risque de lire ma thèse, soit parce qu'il partageait avec moi des expériences et des opinions privées. Ma préoccupation principale était la suivante : Ce que j'écris ou je transcris devrait refléter fidèlement les paroles, les opinions, les critiques des individus tout en évitant des effets négatifs sur mes interlocuteurs et ceux qui font l'objet de nos conversations au moment de la publication de leurs paroles.

J'ai essayé aussi de citer dans la thèse le plus fréquemment possible des extraits tirés d'un même entretien, afin de préserver une certaine continuité de pensée, d'ambiance et

de dialogue. Cela étant dit, mes analyses et interprétations sont fondées sur l'ensemble des entretiens que j'ai réalisés avec ces individus et d'autres que je ne cite pas dans la thèse.

2.5 Confidentialité

Compte tenu du caractère public de certaines entrevues et de la diffusion de l'événement comme tel (le Forum du NEM) à travers la radio, la presse, l'internet, ainsi qu'à travers l'enregistrement d'un disque compact, etc.), il était impossible dans ce cas-ci de garantir la confidentialité des renseignements partagés par mes interlocuteurs ou de les anonymiser à l'aide de pseudonymes.

Avant la publication éventuelle de la recherche, je me suis engagée à envoyer à mes interlocuteurs, s'ils le demandent, une copie 1) de tous les enregistrements : entretiens, photographies, vidéos qui les concernent, 2) du texte qui sera soumis pour publication.

Je me suis engagée également à intégrer dans la version finale les commentaires qu'ils ont faits sur le texte et de ne pas publier les renseignements qu'ils préfèrent garder confidentiels. En revanche, l'analyse et l'interprétation finale des données révisées suite à leurs commentaires, précisions et corrections, m'appartiennent entièrement.

2.6 Photos

La majorité des photos présentées dans cette thèse ont été prises par moi. Dans le cas contraire, la source de chaque photo qui ne m'appartient pas est citée. La majorité des photos que j'ai incluses ont été prises durant le Forum du NEM 2006. En 2004, je commençais mon enquête, alors j'ai hésité, soit par manque d'habitude, soit par discrétion, à prendre des photos de ceux que je venais tout juste de rencontrer dans le cadre du Forum du NEM 2004.

3 Limites méthodologiques

Je ne fais pas une analyse formelle du matériau musical ou des œuvres en tant que telles, mais plutôt des discours des compositeurs *sur* la musique en générale et sur leur

propre musique spécifiquement en les mettant en perspective par rapport à d'autres compositeurs contemporains. Cette ethnographie porte principalement sur les compositeurs, leur monde musical, idéologique et sémantique, leur interprétation de la musique et leurs expériences en tant que musiciens et individus aujourd'hui.

Des illustrations et des extraits sonores permettent en revanche de situer leurs discours sur le plan stylistique et d'illustrer dans quelle mesure leurs œuvres reflètent les stratégies et les outils de composition qu'ils affirment avoir privilégiés.

De plus, bien que j'aie conversé avec quelques auditeurs qui s'étaient présentés aux différents événements, je ne touche au pôle de la réception dans cette ethnographie qu'à travers le discours de ceux qui sont étroitement associés au déroulement du Forum. Certes, il aurait été intéressant de mesurer l'écart entre les perspectives des auditeurs issus de grand public et des acteurs qui sont engagés dans la production musicale.

Étant donné la complexité des enjeux qui touchent à la réception de la musique, il me paraît pertinent de renverser éventuellement totalement l'orientation de ma démarche ethnographique et de commencer par les auditeurs ou le public en tant qu'informateurs-clé pour ensuite aboutir aux compositeurs. Or, un travail qui rendrait justice tant au pôle de la production qu'au pôle de la réception, tout en examinant les enjeux musicaux dans leurs dimensions esthétique et politique, individuelle et sociale ne peut se faire dans le cadre d'une seule thèse de doctorat. Cela étant dit, j'envisage d'entreprendre ce travail dans les années à venir en élaborant sur ce projet de recherche initial. D'autres limites concernant des situations et des individus spécifiques ont été indiquées dans les divers chapitres de la thèse. Dans la conclusion à cette thèse (cf. coda), je m'attarde également aux autres pistes de réflexion que je n'ai pas pu suivre et aux individus que j'ai rencontrés mais que je n'ai pas pu citer.

DOCUMENTS SPÉCIAUX

Université de Montréal

Errance, appartenance, reconnaissance
dans la musique savante occidentale

par
Yara El-Ghadban

Département d'anthropologie
Faculté des arts et sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de doctorat
en anthropologie

décembre, 2008

© Yara El-Ghadban, 2008

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :
Errance, appartenance, reconnaissance
dans la musique savante occidentale

Présentée par :
Yara El-Ghadban

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

Professeur Gilles Bibeau
Président-rapporteur

Professeur Bob White
directeur de recherche

Professeur Kevin Tuite
codirecteur

Professeure Monique Desroches
membre du jury

Professeure Regula Qureshi
examineur externe

Professeur Dujka Smoje
représentant du doyen de la FES

DISQUE COMPACT

- Plage 1 : Derek Johnson. 2005[2004]. Frozen Light. Nouvel Ensemble Moderne. Montréal : ATMA classique. ACD2 2375. CD2.
- Plage 2 : Laurent Torrès. 2005[2004]. Duo Concertante. À coups. Nouvel Ensemble Moderne. Montréal : ATMA classique. ACD2 2375. CD2.
- Plage 3 : Guilherme Carvalho. 2005[2004]. Topologie Faible. Nouvel Ensemble Moderne. Montréal : ATMA classique. ACD2 2375. CD1.
- Plage 4 : Julien Bilodeau. 2005[2004]. À coups. Nouvel Ensemble Moderne. Montréal : ATMA classique. ACD2 2375. CD2.
- Plage 5 : Julien Bilodeau. 2004. Myriades. Orchestre de la francophonie Canadienne. Ottawa : Centre National des arts de Ottawa. Enregistrement inédit fourni par Julien Bilodeau.
- Plage 6 : Ezequiel Menalled. 2006. El Sistema. Nouvel Ensemble Moderne. Amsterdam : Muziekgebouw aan't IJ. Enregistrement inédit fourni par le NEM.
- Plage 7 : Marko Nikodijevic. 2006. chambres de ténèbres/tombeau de claude vivier. Nouvel Ensemble Moderne. Amsterdam : Muziekgebouw aan't IJ. Enregistrement inédit fourni par Marko Nikodijevic.
- Plage 8 : Geof Holbrook. 2006. Sets and the Senses. Nouvel Ensemble Moderne. Amsterdam : Muziekgebouw aan't IJ. Enregistrement inédit fourni par le NEM.
- Plage 9 : Karola Obermüller. Helical. Nouvel Ensemble Moderne. Amsterdam : Muziekgebouw aan't IJ. Enregistrement inédit fourni par le NEM.

NB. Les œuvres sur le disque compact ont été gravées en format mp3.