

À propos... québécoisité, musique et postmodernité A propos..., being a Quebecer, music and postmodernity

Denys Bouliane

Volume 3, Number 2, 1992

Opéra? Gauvreau, Provost, Kagel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902055ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902055ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bouliane, D. (1992). À propos... québécoisité, musique et postmodernité. *Circuit*, 3(2), 69–80. <https://doi.org/10.7202/902055ar>

Article abstract

In this speech delivered during the ceremony (Décembre 1991) where he received the Serge-Garant Prize of the Emile-Nelligan Foundation, Quebec composer Denys Bouliane considers the difficulties of contemporary musical creativity in Quebec, his experience of the weight of official modernity while living in Europe, and the elements of a postmodern spirit in today's Quebec concert music.

À propos... québécoise, musique et postmodernité¹

Denys Bouliane

à Maryvonne Kendergi, Lorraine Vaillancourt, Hélène Prévost, Gaston Miron, Georges Nicholson, Gabriel Charpentier et Jean-Jacques Nattiez, pour que l'amitié perdure.

«J'écris avec le sérieux d'un enfant qui s'amuse.»

Jorge Luis Borges

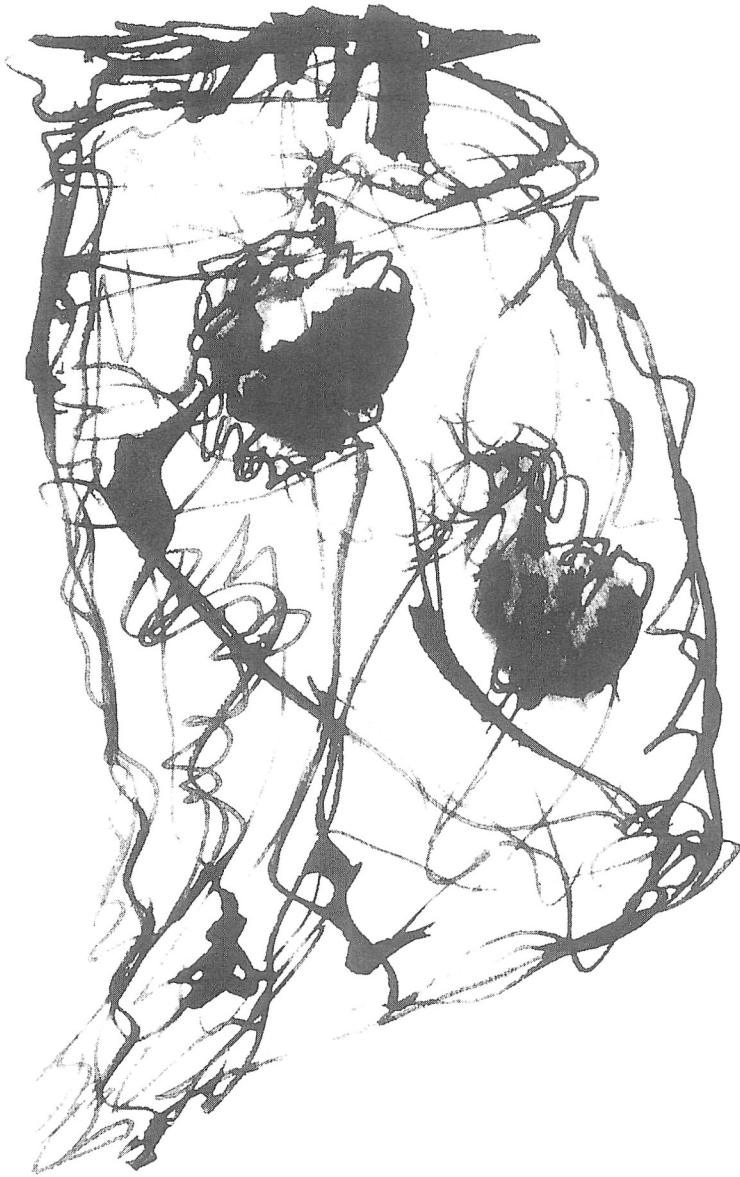
(1) Ce texte a été lu par l'auteur à l'occasion de la remise du Prix Serge-Garant de la Fondation Émile-Nelligan au Centre canadien d'architecture à Montréal, le 4 décembre 1991.

Comment peut-on prétendre écrire une musique québécoise? Notre culture est si riche en chansonniers, en troubadours modernes, notre littérature et notre théâtre ont su depuis des décennies si bien thématiser, revendiquer et sublimer cette quête dans le bouillonnement et les remous de l'évolution de notre société. J'avoue au passage que j'ai éprouvé un malin plaisir il y a quelques années à visionner le *Déclin de l'Empire américain* au cinéma avec sous-titres allemands, en étant bien conscient que j'étais certainement le seul dans la salle à pouvoir savourer le texte original... et encore hier soir, comme par hasard, j'ai pu me régaler avec le *Jésus de Montréal* à la télévision ARD, en m'amusant à faire le va-et-vient entre la trame doublée en allemand et celle en québécois. Et comment que je m'y suis reconnu! Mais notre musique dite contemporaine, a-t-elle vraiment à voir avec tout cela? Oui, j'ai dû me poser la question... et tenter d'y répondre à ma petite façon. Faut-il ressortir, pour reprendre les termes de Guy Robert, notre supposée difficulté congénitale et atavique à se poser nettement en tant que collectivité dans une situation globale ambiguë et conflictuelle (ouf!), faut-il revenir à notre révolution tranquille, au ballotement du statut de l'artiste entre chantre du pays et guerillero culturel? Faut-il revenir au *Refus Global*, repasser par *Terre-Québec* et *Speak white*, faut-il se rappeler ce mot de Hubert Aquin qui déclarait écrire non par engagement mais par appartenance, faut-il encore ressasser toute la crise de notre idéal socio-politique comprise entre le *Attendez que je me souviene* de Lévesque et le *Moi, je m'en souviens* de Bourgault? Bref, le lien bien évident entre littérature, chanson, art, cinéma et société, qu'il soit miroir direct, grossissant, déformant, parallèle, qu'il se casse, se ressoude au gré des

parcours individuels, ce lien peut-il être évoqué quand il s'agit de musique dite contemporaine? Je précise tout de suite que ce terme de musique contemporaine est à tout le moins fort ambigu et qu'il prête à toutes sortes de malentendus. Tous les musiciens créateurs sont de toute évidence contemporains et bien des bardes chansonniers le sont beaucoup plus que bien des compositeurs de musique dite sérieuse! Et le Québec a toujours bien compris l'importance de ses bardes. Ceci lancé, voyons un peu le tableau.

Le prix que j'ai l'honneur de recevoir porte le nom de Serge-Garant. Garant appartient à cette poignée d'irréductibles de la première heure qui ont œuvré à tous les niveaux, comme créateurs, animateurs, organisateurs, pédagogues, pour qu'une nouvelle musique de concert puisse exister chez nous. On ne dira jamais assez ce que notre génération leur doit. Je pense incidemment que, faute de mieux, le dénominateur de musique de concert est peut-être plus adéquat que celui de musique contemporaine. Une musique de concert est, à mon sens, celle qui se suffit à elle-même, une musique qui peut nous transporter dans un monde imaginaire, dans une problématique particulière, transposée et existant dans le monde sonore, monde de sensations qu'elle incarne dans sa structure, dans sa syntaxe même, et qui peut, dans les meilleurs des cas, aboutir à un niveau esthétique et, plus rarement, stylistique. Par comparaison ou par opposition, on pourrait parler de musiques de divertissement, de circonstance, de musique d'accompagnement, de musiques fonctionnelles, de chants populaires ou patriotiques et quoi encore... mais cela n'a absolument rien à voir avec un jugement de valeur. Toutes ces formes d'expression répondent aux différentes attentes de l'homme vivant en société, elles s'interpénètrent et se fécondent mutuellement.

Notre nouvelle musique de concert, donc, s'est développée au Québec de manière proprement fulgurante depuis les années soixante. Quand on connaît la situation dans laquelle ont œuvré les Garant, dans une incompréhension souvent totale, frisant même parfois le mépris (je suis bon bougre, je n'en rajouterai pas...) et si l'on songe en comparaison aux infrastructures mises en place en Europe après la dernière guerre et aux moyens dont ont disposé les musiciens européens pour se développer, on ne peut que s'enorgueillir d'un tel dynamisme. Que cette nouvelle musique ne soit pas tout de suite apparue comme semence et froment de notre culture est aujourd'hui compréhensible. Car la musique est une forme d'expression qui, bon an mal an, demande un certain humus pour pouvoir se développer, peut-être bien un humus riche de multiples éléments mais dont la composition chimique comporte quelque stabilité, quelque aire de repos pour pouvoir souffler et faire un temps de silence préparatoire au voyage dans le monde sonore. Oui, la musique nouvelle est probablement un luxe que peuvent se payer les sociétés parvenues



à une certaine aisance matérielle et intellectuelle. Luxe soit, mais luxe nécessaire; et je vous en prie, retenez encore un peu vos pierres avant de me lapider illico et de me mettre au pilori des élitistes. Songeons-y bien: la musique de concert est une forme particulièrement exigeante de sublimation, tant pour le compositeur que pour son public. Oui, la nouvelle musique n'est pas un monde du « tout cuit », du « prémâché », du « prêt-à-porter et à jeter », mais quiconque s'aventure dans ses méandres pourra y trouver substance pour la tête et le cœur. On a beau dire, il faut une certaine dose d'abnégation et de belle folie pour passer de longues heures, voire des mois ou des années, à codifier une vision, une impression dans le monde du sonore. Si vous décidez d'écrire pour des interprètes, musiciens de formation, votre pensée devra se formuler de telle sorte qu'elle soit au minimum techniquement compréhensible et exécutable: ces myriades de points noirs et de signes byzantins sur le papier sont toutefois encore bien loin de constituer l'œuvre. Le théâtre naît lui aussi en principe de cette mise en œuvre tripartite auteur-acteur-public, mais dans le cas de la musique, la codification est spécialement complexe et le travail de réalisation suppose des musiciens qualifiés, en mesure d'interpréter ce code et on l'espère de le dépasser et le faire vivre, donc une infrastructure sous-jacente ayant permis leur éclosion. De par sa nature même, la musique apparaît comme un médium lent, et sa réalisation se sera toujours heurtée à une inertie inhérente. Le cas de la musique électroacoustique ou électronique peut apparaître à première vue différent, mais finalement, dans ce cas, le compositeur doit souvent en arriver lui-même à inventer, à fabriquer ses interprètes mécaniques ou électroniques, il cumule les deux premières fonctions de la chaîne. Mais ce ne sont là que prémisses. Le plaisir commence quand la musique s'étend dans l'espace-temps et que surgit la problématique de la communication, quand la musique vit et devient signe vibrant dans l'air ou symbole dans l'ondulatoire.

Revenons à Garant. Il ne faudra donc pas se surprendre que sa démarche (et quand je dis sa démarche je pense bien sûr également à ses collègues) se soit heurtée à l'incompréhension générale, que dis-je incompréhension... C'est plutôt d'apathie à son endroit dont il faudrait parler. Non que le Québec des années soixante ait été une culture apathique, merde! bien au contraire! Mais peut-être plutôt parce que l'humus en voie de mutation n'était simplement pas encore arrivé à un point de stabilité relative nécessaire. Rappelez-vous, la musique est un médium lent... et, au Québec, c'était alors l'« âge de la parole », parole belle, fière, musclée et tonitruante, parole qui devait déboucher sur le geste, la communication immédiate. Je me rappelle un pan de ma petite expérience personnelle à la fin des années soixante-dix, où je m'étais un peu mêlé de ce que l'on appelait alors le comité musique du Conseil de la Culture de la région de Québec (quel grand terme!) et de mes

démêlés avec mes collègues des milieux pop quant à la nécessité de la nouvelle musique de concert. Je ne crois pas être alors jamais arrivé à les convaincre, et ce même si je professais mon amour pour le hard rock, tout guitariste pop que j'eusse été dans mon adolescence. Je concède cependant que, acculé au pied du mur, j'ai pu à l'occasion montrer les dents. Mais passons. Notre tradition de la musique nouvelle (il est probablement un peu tôt pour parler de tradition au sens esthétique, entendons-nous) s'est donc développée non en marge, mais en parallèle à notre société. Non en marge, car nos compositeurs ont été investis de la même soif et de la même énergie que leurs frères et sœurs, non en marge car ils ont vécu les mêmes événements et ont pu les transposer consciemment ou non, avec plus ou moins d'originalité ou de bonheur selon les cas — peu importe —, dans leurs démarches créatrices. Mais en parallèle sûrement, car notre société en devenir était occupée à s'affirmer, et combien bellement, dans la parole, écrite, chantée, criée, mise en scène ou sur pellicule, dans le geste politique de plus en plus clair et organisé et à se définir dans les nouveaux médiums visuels et sur la scène médiatique. Mais je ne me rappelle pas avoir souvenir que l'on ait fait grand cas dans les milieux culturels de la création musicale au sens où nous en parlons ici ; ce n'est pas simplement une question de diffusion, c'est une question de savoir. La société québécoise pouvait reconnaître une part d'elle-même — dans l'œuvre de sublimation, dans le monde sonore de ses compositeurs. Il faudrait en reparler. Qu'à cela ne tienne, les sillons ont été tracés, la graine jetée et, ma foi, le fruit peut se laisser voir !

Mais je me demande si beaucoup ont pu s'imaginer ce qu'étaient les enjeux, les défis qu'il y a eu à relever. Disons-le dès le départ, ces premiers pas de géant ont été franchis, il ne pouvait en être autrement, avec une fascination pour la chose musicale telle qu'elle se passait dans les hauts lieux de la musique contemporaine européenne. En l'espace d'une génération, les tracés initiés par Varèse, Messiaen, Boulez, mais aussi Dutilleul, Honneger, Stravinsky ou par la seconde École de Vienne, pour ne nommer que quelques figures de proue, ont été étudiés, réempruntés, redigérés, avec une grande soif de s'associer à ce qui apparaissait alors comme les voies possibles de la création nouvelle. Il serait bien mesquin aujourd'hui de reprocher une certaine orthodoxie à cette grande démarche d'ouverture pour se mettre au diapason international. Entre-temps le Québec a eu vent de bien d'autres choses, nos voisins américains ont ouvert des avenues qui leur sont propres, le dogmatisme des milieux d'avant-garde européens s'est fissuré en mille parcelles et de grands souffles venus de l'Orient et de l'Asie ont suggéré des perspectives nouvelles de préhension du temps et de l'acte musical.

Le Québec musical d'aujourd'hui est certes bien au fait de l'activité internationale. Mais qu'en est-il de notre génération, celle des 30-40 ans? Les années quatre-vingt se sont singularisées par un éclatement de bien des canons esthétiques, par une remise en question profonde des supposés acquis de la modernité et surtout de la dite avant-garde, de ses pompes et de ses œuvres; décloisonnement des genres, remise en question du discours musical et de sa valeur communicable, remise en question allant de pair avec celle des appareillages conceptuels de la sociologie, de l'anthropologie, de la critique, des modes de pensée en physique, en mathématique, des systèmes politiques et conceptuels et quoi encore. La belle assurance de l'homme du xx^e siècle dans l'édification de ses systèmes de pensée et de représentation cède en fin de siècle la place à une chute libre des idéologies, à une crise de la foi globale puis à une fragmentation, un éclatement, une juxtaposition sans précédent de bribes de courants contradictoires; les artistes l'ont senti et pressenti depuis longtemps dans ce que l'on a pu appeler une *esthétique du fragment*. Nos cultures occidentales oscillent depuis le début des années quatre-vingt entre un matérialisme international envahissant, fruit de la pseudo-standardisation de la culture des mass-media et de l'image, — quête d'une nouvelle identité planétaire mais, en même temps, resurgissent de tous les coins du globe les problématiques d'identification nationales. D'une part la *material girl* Madonna qui est l'un des exemples les plus pur d'un phénomène généré par les media et à son tour les entretenant, d'autre part le courant pseudo spiritualiste de la *world-music* ou des sectes religieuses tous azimuts mais aussi coexistence d'une latente nostalgie de ses sources que chaque culture vit à sa manière.

Depuis McLuhan, il nous a été donné de réfléchir à l'influence des media sur notre culture. Ce n'est pas simplement que ceux-ci ont façonné notre société actuelle, mais ils ont conditionné notre perception même. À la promesse d'une fraternité globale grâce à l'électronique suit une perte des identités, une perte du sens même de la réalité. Nous baignons littéralement dans une mer d'informations dont nous ne savons plus que faire; la capacité d'analyser, de rationaliser, s'étirole dans une infinité d'images dont le flux vertigineux semble vouloir nous empêcher de reconnaître quelque finalité que ce soit. La pensée dialectique s'effrite dans le tourbillon des objets qui ne sont souvent même plus les signes de quoi que ce soit, sinon des éléments indifférents contribuant à la circularité d'un pseudo-système de communication. L'image télévisuelle omniprésente supplante de plus en plus l'écrit et les conséquences vont, selon plusieurs études récentes, jusqu'à la modification de la structure même de la perception et de l'entendement. La civilisation de l'écrit nous a conduit à l'analyse; l'alphabet est un type de données qui

suppose un programme mental susceptible de les traiter, le langage écrit aurait joué de plus un rôle primordial dans la constitution des fonctions des deux hémisphères de notre cerveau et serait responsable du tri et du classement dans un réseau cohérent de l'information. Mais nous en sommes maintenant à l'ère de l'image électronique qui bombarde notre rétine à un rythme infernal et envoûtant à la fois. Nous nous complaisons dans une sensualité visuelle et le mode de production de ce que nous appelons émissions est graduellement devenu le nouveau modèle type de fonctionnement ayant supplanté la réalité en chair et en os.

Il me semble que la problématique de l'être et du paraître n'ait jamais été aussi actuelle qu'à la fin du xx^e siècle. Dans une civilisation de mass-media, il ne s'agit même plus aujourd'hui de se poser la question des rapports qu'entretiennent les signes et images qui nous entourent avec un quelconque réel... L'image s'est elle-même substituée au réel ! Aujourd'hui nous parlons de modélisation, de simulation ; Baudrillard ira même jusqu'à parler d'une ère de la simulation pure.

Je vois que je m'emballe... On excusera peut-être le musicien de se livrer à des considérations qui dépassent sa compétence immédiate... Mais enfin... Il n'est pas interdit aux compositeurs de réfléchir, même si on ne les considère le plus souvent tout au plus comme des amuseurs de luxe... Mais finalement ce climat que j'ai esquissé ici à bâtons rompus est bel et bien celui de la postmodernité. On a tellement débâté à ce sujet que ce terme est en voie de se liquéfier à toutes les sauces. Mais attention, ce vent de postmodernité n'est ni une voie nouvelle en soi, ni une direction et encore moins une esthétique et un style (sauf peut-être en architecture ou le rapport création-société est plus direct et a pu se laisser définir plus concrètement depuis les analyses de Charles Jencks et autres). La postmodernité est à mon sens tout au plus une prise de conscience se concrétisant éventuellement dans une attitude. Chaque artiste est pris dans ce *maelström* et doit tenter de réagir à sa façon.

Mais qu'en est-il de la musique dans tout cela, et... de la musique québécoise ? Je me vois contraint de m'aventurer ici à parler un peu de mon expérience et de mes marottes. Je vous prie d'être indulgent. J'ai pris l'avion à l'été quatre-vingt vers l'Europe, mû, j'aime à le croire, par une soif naïve de vivre autre chose, de me frotter à cette avant-garde européenne qui jusqu'alors m'apparaissait plus ou moins consciemment comme référence, à tort ou à raison, de la création musicale. Oui, ces milieux exerçaient une fascination irrésistible, une sorte d'aura qui m'attirait, je le dis tout bonnement. Qu'ai-je trouvé alors ? J'ai abouti en Allemagne, certes pour pouvoir travailler dans la classe de composition de Ligeti, dont le discours musical si clair et si raffiné avait un peu pour moi force de paradigme, mais peut-être aussi pour

me forcer à prendre une sorte de recul vis-à-vis de la culture francophone. Je vous avoue tout de suite que je n'ai pas mis longtemps à perdre bien des idées reçues, bien des illusions, qui bon an mal an avaient pu me bercer jusqu'alors. Au début des années quatre-vingt, je suis tombé en pleine crise de l'avant-garde, cela peut paraître une banalité mais on n'a pas idée à quel point les chapelles, châteaux-forts que constituent certaines grandes institutions, festivals, séminaires et cours internationaux, les sections musique contemporaine de certaines grandes maisons de radio, certains grands centres spécialisés (dont il n'est pas bien sorcier de trouver les noms), étaient pour une bonne part encore figés dans une pensée dure, sèche et inflexible, issue de bien des élucubrations intellectuelles et des avatars de mille spéculations théoriques de l'avant-garde des années cinquante et soixante. Vous me direz qu'on peut bien s'en moquer, mais le problème se pose quand cet appareillage dispose de moyens financiers énormes et arrive pratiquement à dicter ce qui est musique contemporaine et ce qui ne l'est pas ! Il ne s'agit pas de rejeter certaines œuvres magistrales des années cinquante-soixante mais, très vite, la fascination pour une structure pure, plastiquement propre, belle à contempler et à analyser plus qu'à appréhender à l'audition, a conduit le compositeur à se poser en démiurge sectionnant en paramètres, organisant selon des principes combinatoires n'ayant souvent pas grand chose à voir avec les lois les plus élémentaires de la perception psycho-acoustique. Et qui plus est, on a réclamé à grands cris la fameuse *tabula rasa*, la disconnection des habitudes d'écoute pour pouvoir pénétrer dans le saint-des-saints des nouveaux concepts de la plus grande modernité.

Hormis peut-être que cette fascination pour la structure désincarnée puisse s'expliquer par un repli vers une forme d'abstraction sécurisante après les déchirements émotionnels de la guerre ou par une tentative de hausser la pensée musicale au niveau des concepts du structuralisme dominant dans les sciences humaines de l'époque, cette attitude tient pour moi d'une croyance encore naïve aux vertus d'un progrès tout puissant. Que n'a-t-on pas brisé au XX^e siècle au saint nom du progrès ? Le risque pour la musique consistait à nier le potentiel référentiel culturel des matériaux employés, des éléments de syntaxe, de s'imaginer faire œuvre riche alors que l'on simplifiait à outrance. Pour employer les concepts de la psychologie cognitive appliquée au monde sonore (je pense ici aux travaux fascinants de Steve McAdams à l'époque de son séjour parisien à l'IRCAM), on peut dire que la musique est un signal acoustique complexe, hautement structuré et riche d'un point de vue intrinsèque et extrinsèque. L'aspect intrinsèque a à voir avec la constitution interne de l'œuvre, de l'organisation et de la mise en relation de ses divers éléments ; l'aspect extrinsèque, à mon sens encore plus subtil, représente la relation de

l'œuvre à un style perçu comme tel et à une culture. On peut fort bien se représenter que notre soi-disant avant-garde se soit complue dans bien des cas dans l'aspect intrinsèque et combinatoire de la musique en ignorant ou en prétendant ignorer son aspect extrinsèque. Mais même si l'on demeure au simple niveau intrinsèque, il semble y avoir eu au début de la seconde moitié de notre siècle une sorte de confusion entre d'une part la possibilité de faire œuvre de liberté créatrice en faisant éclater les cadres d'une syntaxe musicale adoptée par consensus culturel sous-jacent et, d'autre part, l'illusion qu'il y a à vouloir élaborer une série purement arbitraire de cadres compositionnels, à s'y mouvoir, à les transformer et à s'imaginer que ce travail est automatiquement perceptible. C'est là l'éternelle problématique du conçu et du perçu.

Ces considérations devront demeurer ici bien superficielles... Il est cependant à ce sujet un schéma très simple mais d'une extrême pertinence qu'il vaut la peine de mentionner : c'est celui proposé par la sémiologie de Jean Molino, schéma que l'on retrouve brillamment exposé et situé dans son contexte dans l'admirable ouvrage de Jean-Jacques Nattiez *Musicologie générale et sémiologie* (Paris, Christian Bourgois, 1987), ouvrage pensé et concocté à Montréal, je le souligne : je parle de la conception tripartite de l'activité musicale. Très sommairement, si l'on considère la musique sur le plan de la communication, nous pouvons relever trois niveaux de haute prégnance. En premier lieu, le niveau poïétique (du grec *poiein*, faire), c'est l'œuvre musicale dans sa facture, le compositeur dans sa cuisine concoctant avec tous ses moyens de mise en structure. En deuxième lieu, le niveau neutre, c'est l'œuvre dans sa trace, telle que l'on peut l'analyser sans pour autant connaître les secrets de sa mise en forme. En troisième lieu, le niveau esthétique, c'est celui de la perception de l'œuvre, de sa réception comme symbole. Sous cet angle, toute la problématique pourrait se poser en ces termes : doit-il y avoir une relation entre les niveaux poïétique et esthétique, quel peut être son taux de discrédance ? A mon sens l'avant-garde des années cinquante s'est fort souvent bercée d'illusion... Cela n'aurait pas été un bien grand mal si le ton n'avait été si autoritaire et n'avait conduit à une fixation rapide des positions, puis au dogmatisme institutionnalisé qui sévit aujourd'hui encore.

Quoi qu'il en soit, au début des années quatre-vingt, les choses étaient en grande mouvance, et *a fortiori* dans la tête d'un jeune compositeur québécois. De partout des allées nouvelles semblaient s'ouvrir où le désir d'une communication plus évidente par la musique, d'une connivence et d'une interaction avec le fait culturel vécu se remanifestait. Ce qui m'a le plus frappé alors, était une forme de refocalisation des foyers culturels. Des tendances extrêmement diverses semblaient s'appuyer sur une redigestion de grands pans culturels, se revitaliser aux sources de traditions que l'on avait cru pour

un temps estompées dans la grisaille d'une syntaxe esthétiquement neutralisante. Je trouvais fascinant de retrouver la trace d'un esprit français par exemple dans les musiques d'un Tristan Murail ou d'un Gérard Grisey, dans leurs structures de timbre d'une si grande finesse, dans leurs processus clairs. Par opposition, l'Allemagne remettait à l'honneur, pour un bien ou pour un mal, la tradition expressionniste dans un grand élan pour reconquérir un passé moins terni... tout en restant, du pied gauche, comme prisonnière des diktats subcutanés issus de la pensée d'Adorno. La démarche d'un Ligeti, que je ne pouvais faire autrement que de suivre de très près, se précisait dans ce que j'ai appelé alors une réémergence des référents culturels, dont entre autres les éléments balkaniques se révélaient avec l'estompement du grand voile micro-polyphonique. De l'autre côté de l'Atlantique, un Steve Reich recréait pas à pas, pour son compte, en *self-made man* américain, un langage frais et direct, partant de simples processus rythmiques de déphasage et réintégrant graduellement, presque un à un, au fil de ses pièces, les aspects harmoniques, mélodiques, textuels. À cette époque également s'intensifiait mon contact avec Vivier, qui voyageait déjà dans un Orient imaginaire, allant de Samarkand jusqu'à Zipangu, un Orient rêvé.

Arrêtons-nous ici. On pourrait faire un grand tour d'horizon sur ce monde. Mais dans mon cas, le problème demeurait entier. On a beau se passionner pour mille et une choses, cela ne signifie pas que l'on peut s'y identifier. Je me trouvais ainsi comme ballotté entre autant de voies possibles mais où je ne pouvais exprimer ce que je sentais en moi. C'est que finalement je n'aurais pu me réclamer de quelque tradition musicale que ce soit, la nôtre, la québécoise, étant vraiment trop courte pour que je puisse m'y appuyer. Mais qu'à cela ne tienne ! Pourquoi faudrait-il s'appuyer sur une tradition, sur une seule ? ! C'est alors que j'ai commencé à comprendre que d'être québécois me permettait, avec une certaine désinvolture qui nous est bien propre et que l'on m'a entre-temps souvent reprochée, de revisiter à ma façon et sans avoir à en porter le poids, mille et une choses, mille et une traditions, d'envisager leurs points d'intersection et de les refondre dans une syntaxe imaginaire. Que je ne possède pas de véritable tradition musicale propre me permettait d'en inventer une de toutes pièces ou mieux encore de donner l'illusion d'en inventer une. Pourquoi ne pas jongler avec les fragments de notre réalité culturelle éclatée ? On comprendra alors ma fascination pour les univers ambigus, en porte-à-faux, comme ceux de Borges, par exemple. Il m'est plus facile de parler de lui que de moi...

Borges a passé sa vie à construire une œuvre tout en faux-semblants, d'une érudition incroyable mais toujours suspecte : la fiction et la réalité y sont entremêlés de façon inextricable. Borges entretient une savante confusion

entre les genres littéraires, entre les domaines de la réalité et du rêve, entre les catégories du temps et de l'espace, et nous entraîne dans un labyrinthe dantesque, où surgit à chaque détour une sorte de doute universel global. Chez lui on doit se méfier de tout. Les supposés fondements et sources historiques de ses écrits peuvent s'avérer soit de pures inventions, soit des réécritures habiles de textes allant parfois jusqu'à l'anéantissement de l'original. Borges pourra allègrement attribuer une page ou tel ouvrage à un auteur de son choix et, si cela ne suffit toujours pas, il inventera un auteur de toutes pièces, voire même tout un pan d'histoire! Et pour ceux qui seraient tentés de se laisser jeter de la poudre aux yeux, il ne se gêne pas pour mettre les cartes sur table avec cette remarque acidulée qui donne le ton à son œuvre: «*L'érudition n'est pas le gage de la vérité mais le luxe de la conscience.*» Je me suis donc mis à jouer, à ma façon, avec la réalité culturelle, avec les éléments de la culture française, peut-être entre-temps un peu aussi allemande, et certainement nord-américaine, que je porte en moi. Quand j'aborde un genre musical, j'ai ainsi tendance à le faire en biais. Je tente simplement et intuitivement d'évaluer ses points de jonction possibles avec d'autres genres, d'autres traditions. Je m'amuse à tisser ensuite un réseau d'allusions possibles que je visite et dans lequel je me perds volontiers au cours de la composition. Il me semble découvrir d'autres facettes, d'autres potentialités d'objets culturels que je croyais connaître. En cela, je ne prétends apporter aucune réponse, je ne peux tout au plus que suggérer des questions. Et on me permettra de pousser l'audace jusqu'à suggérer que la québécoïté autorise entre autres choses à s'asseoir aux premières loges de la post-modernité, à réfléchir à l'intérieur du discours musical sur la communication par la musique. Métamorphose des styles par le biais de mutations de syntaxes? Je n'entrerai pas ici dans le détail, j'ai déjà beaucoup trop parlé pour un compositeur. Mais je terminerai en faisant remarquer le malin plaisir que j'ai pris entre-temps à lire les critiques de mes pièces des deux côtés de l'Atlantique. Carol Bergeron ne m'en voudra pas si je lui rappelle bien amicalement qu'il présentait dernièrement mon *Comme un silène entr'ouvert* en ces termes: «... au-delà d'une profusion jubilatoire de notes, se décèle de manière presque obsédante l'ombre d'Alban Berg...». Et Michael Schmidt de Freiburg ne se formalisera certainement pas davantage si j'ose citer une part de son commentaire: «...référence ironique ou programmatique au credo de John Lennon: l've always liked simple music?»

Un Québec métaphorique? Je vous le donne en mille.

