

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

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

Simon Bertrand

Volume 27, Number 1, 2017

Réflexions sur le métier de compositeur : identité et singularités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039671ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1039671ar>

[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 document

Bertrand, S. (2017). D'exil et d'américanitude : un entretien avec Linda Bouchard. *Circuit*, 27(1), 41–47. <https://doi.org/10.7202/1039671ar>

Article abstract

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

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

Simon Bertrand

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

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

« Exils »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Racines »

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

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

4. Nous référerons ici le lecteur à des œuvres orchestrales de Linda Bouchard comme *Exquiste Fires*, commande du Centre national des Arts du Canada (CNA) en 1993. Voir : <www.youtube.com/watch?v=e26xV9HYTio> (consulté le 14 février 2017).

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

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

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

Musiques « pures » et musiques « appliquées »

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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