

## **Livrés/rivrés/givrés à nous-mêmes** ***Alone/shored up/frozen in ourselves***

Jean-Luc Fafchamps and Michel Gonneville

Volume 31, Number 2, 2021

Belgique ↔ Québec : échos d'un demi-siècle d'échanges musicaux

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1079642ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1079642ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fafchamps, J.-L. & Gonneville, M. (2021). *Livrés/rivrés/givrés à nous-mêmes*. *Circuit*, 31(2), 79–86. <https://doi.org/10.7202/1079642ar>

Article abstract

*Through five themes, this article summarizes a long, friendly email exchange between composers Jean-Luc Fafchamps (Belgium) and Michel Gonneville (Quebec), which occurred between October 2020 and January 2021. They each speak about the other's music, and particularly their recently written and produced operas. They compare their respective creative approaches, situating themselves in their own national contexts. Sharing experience as teachers, the authors finally evoke the responsibility of transmitting not only knowledge and a musical culture, but also the taste for and pleasure in aesthetic discovery.*

# Livrés/rivrés/givrés à nous-mêmes<sup>i</sup>

Un échange entre Jean-Luc Fafchamps et Michel Gonneville

*À un appel de contribution qui lui avait été lancé par le rédacteur en chef de Circuit Maxime McKinley, Michel Gonneville – qui a plusieurs atomes crochus avec la Belgique – a répondu en proposant un article « à quatre mains », qu’il suggérerait d’écrire en collaboration avec le compositeur Jean-Luc Fafchamps<sup>ii</sup> et qui traiterait de sujets à la fois personnels et généraux en lien avec la thématique du numéro. À partir d’un échange de textes s’étant déroulé entre novembre 2020 et janvier 2021, les deux correspondants proposent ici un texte en cinq thèmes résumant leur intense, amicale et très franche conversation. Le double trait ondulé inséré entre les colonnes de ce texte a été souhaité par les auteurs, de façon à symboliser les rives océaniques de ce dialogue transatlantique.*

Jean-Luc Fafchamps et Michel Gonneville se sont connus dans le cadre d’un échange entre le Conservatoire royal de Mons et le Conservatoire de musique de Montréal. Une rencontre entre Michel Gonneville et le pianiste, compositeur et improvisateur Jean-Philippe Collard-Neven<sup>iii</sup> – à la suite d’un concert au programme très éclectique<sup>iv</sup> donné par ce dernier à Montréal le 15 octobre 2009 – est à l’origine de cet échange. De conversations en courriels s’est peu à peu élaboré le projet, dont le volet montréalais, intitulé *Antiphonie Montréal-Mons*<sup>v</sup> et tenu entre le 13 et le 23 octobre 2011, comprenait des concerts, des séances d’improvisation et des prestations pédagogiques impliquant, outre Collard-Neven, deux autres invités belges : Jean-Pierre Deleuze<sup>vi</sup> et Jean-Luc Fafchamps. En plus de la création d’une œuvre de Gonneville (*Couple au repos*), quelques titres des trois Belges figuraient au programme du concert donné par le duo formé de Collard-Neven et de la violoncelliste, compositrice et improvisatrice québécoise Émilie Girard-Charest<sup>vii</sup>. Parmi ces œuvres, il y avait, de Fafchamps : *Back to the Voice* et *Back to the Sound*, pour piano seul, et la création de *Trois chants pour mieux voir (... par en-dessous)*

i. Le titre de cet article est inspiré de celui d’un texte de Jean-Luc Fafchamps, publié sur son site personnel : Jean-Luc Fafchamps (2002), « On est rivrés à nous-mêmes », <https://jeanlucfafchamps.eu/on-est-rivres-a-nous-memes-les-deschiens>. Tous les sites et pages mentionnés en référence de cet article ont été consultés par les auteurs durant la rédaction de l’article, soit entre le 12 octobre 2020 et le 21 janvier 2021.

ii. <https://jeanlucfafchamps.eu>

iii. [www.collardneven.com](http://www.collardneven.com)

iv. Le programme du concert comprenant des œuvres de Frescobaldi, Dowland, Ravel, Couperin, Jean-Luc Fafchamps, Claude Ledoux, Steve Reich, John Adams et des improvisations !

v. [ndlr] À ce sujet, voir l’article de Bruno De Cat dans ce numéro.

vi. [https://compositeurs.be/fr/compositeurs/jean\\_pierre\\_deleuze](https://compositeurs.be/fr/compositeurs/jean_pierre_deleuze)

vii. [www.emiliegirardcharest.com](http://www.emiliegirardcharest.com)

pour violoncelle et piano préparé. Dans le cadre de ce premier volet de l'échange, Fafchamps a par ailleurs prononcé des conférences sur la musique de la jeune génération belge et sur sa propre musique.

Le second volet s'est tenu entre le 5 et le 9 mars 2012, principalement au Conservatoire royal de Mons, et fut organisé par Collard-Neven et Fafchamps qui y sont professeurs – respectivement en musique de chambre et improvisation, et en analyse. On a alors présenté, entre autres, des œuvres des mêmes trois Belges qu'à Montréal, et pas moins de huit titres de Gonneville. Ce fut au tour de ce dernier de parler de sa musique lors de quelques conférences et classes de maître.

Plus tard, ayant eu carte blanche pour préparer le concert « Michel Gonneville and the Belgian Connection » de la société torontoise New Music Concerts, présenté le 17 mai 2015, Gonneville inscrivit au programme une œuvre de chambre de Fafchamps, *Lettre soufie: Sh(in) (Pour moi, dans le silence...)*, aux côtés d'opus de Pousseur, Bartholomé et Goeyvaerts. On y créa également *Henricare's Flight* de Gonneville.

De leur côté, Fafchamps, Girard-Charest et Collard-Neven, invités au festival *Days of Macedonian Music* (à Skopje, le 7 avril 2015), remettaient au programme *Couple au repos* de Gonneville.

## Michel Gonneville

### Ta musique vue par moi

Sur les 80 œuvres figurant à ton catalogue, j'en aurai donc écouté et lu presque 50, et parcouru les partitions d'une autre douzaine. De cette incursion fort gratifiante, j'ai retenu quelques traits qui me semblent circonscrire un « style » qui t'est propre. Si tant est qu'on puisse parler d'un style quand tous les éléments de tous les styles paraissent pouvoir te servir de matériau ! Dans cet éclectisme : emprunts, citations ou allusions (Chopin, Messiaen, Bartók, Ligeti, Berio, Reich) ; manières contemporaines (dispersion mélodique, rythmique), rock, romantiques ; atonalismes, chromatismes schönbergiens, microtonalités, modalités, diatonismes et pentatonismes ; atavismes pianistiques, formules et techniques instrumentales courantes ou « étendues » ;

## Jean-Luc Fafchamps

### Ta musique vue par moi

J'ai écouté et lu chronologiquement tout ce qui est documenté de ton œuvre, soit une quarantaine de pièces, depuis les compositions au cordeau des débuts jusqu'à cet *Hypothèse Caïn*, dernière entrée du catalogue et premier opéra, genre auquel tu es venu avec la superbe autorité de celui qui a établi ailleurs, en des expériences séparées, ce qui est ici réuni. Je vois dans ce parcours impressionnant un sillon apparemment sans détour, patiemment creusé profondément en un artisanat joyeux.

Il semble que le postsérialisme assoupli<sup>a</sup> qui fonde ta technique d'écriture et lui confère une solide

a. Il s'agit d'une influence fondatrice que tu reconnais explicitement, mais qu'il faut prendre soin de nuancer notamment en raison de l'incorporation de préoccupations diverses, par exemple modales.

FIGURE 1 Billet de l'événement « Antiphonie Montréal-Mons ».

CONCERTS CONFÉRENCES ATELIERS ÉCHANGES
<b>ANTIPHONIES MONTRÉAL-MONS</b>
10 JOURS FESTIFS ET INTENSES DE CONCERTS ET DE CONFÉRENCES, AVEC NOTAMMENT JEAN-PHILIPPE COLLARD-NEVEN, PIANISTE ET COMPOSITEUR / HELMUT LIPSKY, VIOLONISTE ÉMILIE GIRARD CHAREST, VIOLONCELLISTE / JEAN-PIERRE DELEUZE, COMPOSITEUR JEAN-LUC FAFCHAMPS, COMPOSITEUR / MICHEL GONNEVILLE, COMPOSITEUR
<b>DU 13 AU 23 OCTOBRE 2011</b>
AU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE MONTRÉAL / 10 \$, CONFÉRENCES GRATUITES POUR LES ÉTUDIANTS
DÉTAILS AU <a href="http://WWW.CONSERVATOIRE.GOUV.QC.CA">WWW.CONSERVATOIRE.GOUV.QC.CA</a> OU SUR FACEBOOK / 514 873-4031

longues mélodies, parfois arabisantes, contrepoints complexes de matières, nuages statistiques, écriture motivique ou non, homophonies, *ostinati* stravinskiens ou motorismes postbartókien, minimalisme reichien, etc. Est-ce par opportunisme de métier (« je suis capable de tout faire »)? Est-ce virtuosité superficielle? Non, car il y a une unité d'attitude qui transmute et transcende cette diversité: une rigueur de traitement (via des techniques constructivistes héritées du sérialisme, m'as-tu dit) qui n'empêche pas la vie de la matière – bien au contraire!; un sens de la forme, qui séduit par la variété de ses constructions; et un sens de la dramaturgie (des climax!) qui dote d'une grande puissance tes pièces les plus éloquents.

Pour moi dominant, en ce dernier sens, outre ton opéra: *Lettre soufie: Sh(în)* (*Pour moi, dans le silence...*), d'une belle évidence et expressivité; le premier volet (... *par en-dessous*) des *Trois chants pour mieux voir*, qui transfigure dramatiquement le *Prélude en mi mineur* de Chopin; la pièce pour piano solo *Beth/Veth* (50 minutes!) qui absorbe sous sa grande arche procédés répétitifs, hypnoses jarrettiennes, subtiles conduites de voix et tant d'autres choses nimbées de traitements raffinés. Mais il me faudrait mentionner aussi la fantaisie des premières œuvres (pour ensembles de pianos) et l'humour d'autres pièces (comme *Neurosuite*), qui contrebalancent les profondeurs... 80 œuvres en 31 ans de carrière: la diversité s'impose!

cohérence stylistique constitue un espace éprouvé et confiant, une *tanière*, d'où peut rayonner le bonheur de concevoir et organiser qui se ressent fortement dans ton travail. Si ton écriture instrumentale (peu encline aux techniques « étendues ») peut paraître classique aux jeunes *timbrés*, c'est pour mieux se focaliser sur des plaisirs moins galvaudés, dans le refus tranquille des séductions immédiates: d'amples mélodies hiératiques, de rugueuses (mais jouissives) harmonies de vents, une rythmicité contrôlée susceptible de s'ouvrir sur des débits superbement ralentis aux accents rituels, un goût parfaitement intégré pour les influences exogènes (historiques, populaires, jazz, autochtones d'Amérique du Nord...), une attirance récurrente pour la microtonalité (notamment l'« intonation juste »), un sens de la forme volontiers séquentielle, mais unifiée par une dramaturgie sous-jacente (ou sus-jacente, depuis *Chute/Parachute*)... avec, pour résultat, une poésie très personnelle, que je qualifierais de *lucide-ment bouillante*.

Quelques repères m'ont particulièrement séduit dans une œuvre à la qualité très constante: le ludique *Browsing Agon*; les larges espaces du *Cheminement de la baleine*; les saturations visionnaires de *Ho Ma*; la tendre élégie de *Henricare's Flight*; *Hozhro*, parfaite réussite sonore qui dilate incommensurablement sa mystérieuse coda; et tant d'autres puissantes beautés, dont *Caïn*...

## Ton opéra vu par moi

J'ai écouté *Is this the End?*<sup>1</sup> trois fois. L'argument en est presque antidramatique, tant il superpose ou juxtapose les mondes de ces trois personnages qui ne peuvent franchir, par le dialogue, le mur qui les sépare : l'expérience de la mort imminente de l'une des trois, l'adolescente. Mais ce n'est pas tout. Critique de nos sociétés, sur le plan environnemental, sur celui des systèmes mentaux qui nous conditionnent (religions, conceptions de la sexualité) : beaucoup y passe, et parfois avec un humour acide (dans les trois *spots* publicitaires, notamment!). Cependant, malgré les visions d'espoir quasi eschatologique exprimées dans le livret (« *It's her love that guides us* »), la mort va gagner (« *What the fuck!* »)<sup>2</sup>.

Et quelles musiques cela t'a-t-il inspirées ! Il y a là une variété de langages qui correspond à celle qu'illustre tout ton catalogue. D'abord, les trois styles vocaux juxtaposés, réglant de ce fait ton malaise devant les « voix-turbos » de l'art lyrique : celui de la soprano oscillant entre colorature virtuose et *sprechgesang*, entre parlé et rire hystérique, en phase avec l'agitation désespérée du personnage principal, alter-ego de l'adolescente dont le corps est plongé dans le coma ; le lyrisme prenant de la mezzo, aux superbes ornements quasi arabisantes ou baroques ; et les mélodies quasi pop, chantées sans vibrato, du ténor, l'ami esseulé de la jeune fille, qui évoquent les tonalités d'un Donovan, ce chanteur rêveur et idéaliste des

1. Lors de sa création en ligne, le 12 septembre 2020, cette production de l'opéra du Théâtre Royal de la Monnaie de Bruxelles faisait alterner des scènes préfilmées dans les loges, les couloirs et les cintres du lieu avec la captation en direct d'une « version concert » sur le plateau, le tout en distanciation covidienne obligée. Le film de cette première a ensuite été accessible sur le site Internet d'ARTE jusqu'en mars 2021.

2. Première partie d'un triptyque, cet opéra de chambre aura deux suites, selon Faïchamps, sur le même thème de l'expérience de mort imminente. Après la soprano (l'adolescente), les deux opéras suivants seront centrés respectivement sur les deux autres solistes : la mezzo-soprano (la femme) et le ténor (l'homme).

## Ton opéra vu par moi

Je connais l'*Hypothèse Caïn* par la partition et par le film<sup>b</sup> qui fut tiré de la troisième représentation. Le livret d'Alain Fournier retourne la fable morale de la Genèse sous l'inspiration de quelques exégèses laïques : de Byron à Edgar Morin, en passant par l'irrévérencieux José Saramago. Si le mythe originel illustre le précepte « Tu ne tueras point » en tant qu'il émanerait explicitement du Dieu des monothéismes, l'histoire entend ici interroger l'origine et la singularité de la violence et du meurtre comme étape critique de l'insoumission à la colère divine. Sur le site consacré à cette œuvre, ta foisonnante introduction<sup>c</sup> ainsi que ton intéressante auto-entrevue<sup>d</sup> précisent les idées incarnées dans le livret, qui s'articule autour de deux nœuds dramatiques : une séance d'amour iconoclaste en guise d'offrande et le meurtre d'Abel.

Tu as d'abord procédé à quelques choix dramaturgiques déterminants, où la dualité domine : un dispositif original (deux groupes de chanteurs associés à deux ensembles instrumentaux), deux styles vocaux (expressionniste pour les solistes, plus distancié pour les quatre choristes) et une opposition signifiante entre *parlé* et *chanté*. À cela s'ajoutent quelques idiomes récurrents : les doubles cordes du violon ; la menace cérémoniale des ponctuations percussives ; le chant des personnages mythologiques statufiés par les doublures des cuivres ; les sonorités duelles du clavier d'accompagnement, tantôt clavecin (souvenir de l'opéra baroque ?), tantôt piano ; l'opposition entre les vents (emmenés par quatre saxophones), souvent hiératiques, et le trio amplifié, *contemporain* avec ses tournures rythmiques délibérément jazzy...

Ainsi établie, la composition nous réserve de grands moments d'émotion : l'âpre virtuosité de l'ouverture

b. À voir sur YouTube en deux liens disponibles sur : <http://hypotheseccain.michelgonneville.net/film-de-la-creation>

c. <http://hypotheseccain.michelgonneville.net/la-proposition>

d. <http://hypotheseccain.michelgonneville.net/auto-entrevue>

années 1970. Il y a aussi les chœurs, parfois en longues tenues de fond, égrenant leur texte sur des pentatonismes subtilement modulants ou scandant ironiquement celui de clips publicitaires (pop ou *gospel*). Il y a quelques bonnes doses de rock instrumental avec leurs *riffs* et leurs accords massifs, plus riches que ceux des modèles du genre; les rapides traits homophoniques des vents (à la *Répons* de Boulez!) ou, au contraire, leurs lentes lignes expressives; les *ostinati* de basse et les fréquents contextes pulsés, ou les ponctuations récurrentes de la grosse caisse. Et, en conclusion, dans *Communio*, désinence du climax d'un *Dies Iræ* en tournoiement, cette harmonie sur le spectre de *do* qui, malgré les interruptions qu'elle subit et le déni final, voudrait installer une paix réconciliatrice, un espoir, et fusionner dans le souffle de la respiration.

Beaucoup de moments de beauté intense...

### Comparaison de nos démarches respectives

Malgré toutes ces activités contre lesquelles la composition aura disputé sa place dans nos agendas respectifs, il y a une différence de productivité patente entre nous deux: sur une carrière de dix ans plus étendue, j'ai peaufiné la moitié moins d'œuvres que toi. Question de tempérament ou de contexte? En tout cas, les occasions offertes – et saisies – finissent par donner le rythme à une démarche, sinon sa raison...

Mais pour quel bilan qualitatif? Ton éclectisme de langage – en lequel je perçois, sur le plan philosophique plus que technique, un écho des ambitions intégrationnistes d'un Pousseur ou d'un Stockhausen – me semble apte à séduire plus d'un auditeur par la variété des ancrages qu'il offre à leurs goûts. À l'opposé d'un tel ratissage, je cultive un tout petit jardin, concentré depuis 1989, et même avant, sur un monde modal restreint, parfois dans une version microtonale. Tout un monde, dit-on, peut se cacher dans un carré de terre...

(où je retrouve la vigueur théâtrale d'un Aperghis); le cauchemar d'Ève, hallucination accrochée harmoniquement à d'obsessionnelles notes aiguës; l'entrée apaisante d'Adah et le magnifique duo d'amour avec Caïn (après un long moment de quasi-stase dont tu détiens les secrets); la conduite furieuse vers le meurtre suivie d'une lente descente en quarts de ton comme une plongée dans la mort; et ce qui demeure du dernier duo de Caïn (parlé) et Adah (chanté).

En raison de coupures circonstanciées, on ne peut malheureusement pas entendre l'intégralité des épilogues prévus: nous manquent ainsi le polymétrique trio des théologiens ridicules ainsi que la surprenante *bafouille* de Dieu invitant ses créatures à ne plus croire. Ces propositions ont la force immédiate de l'idée, une puissance originelle à la Vivier, et constituent une salutaire prière contre la soumission aux prières. Qu'on nous donne vite une digne exécution de ces trois indispensables épilogues!

### Comparaison de nos démarches respectives

Lisant ton approche de nos démarches respectives avant d'en aborder moi-même la rédaction, je synthétiserais d'emblée en confirmant qu'en effet, il y a plus de points communs entre nos approches qu'on ne pourrait le croire, notamment d'un point de vue méthodologique. Peut-être la principale distorsion, outre l'irréductibilité stylistique, l'histoire personnelle de nos goûts et les superstitions d'atelier, tient-elle de notre légère différence d'âge, en ce sens que nous avons vécu l'effondrement de l'aventure « avant-gardiste » à des étapes différentes de notre parcours. Au moment où j'ai envisagé de me focaliser sur la composition – en continuant de prester dans d'autres domaines, alors même que tu y étais déjà bien ancré –, j'ai été immédiatement saisi par une sorte de mélancolie: si je ne pouvais me résoudre à ne pratiquer que les musiques populaires ou appliquées, la situation me fondait à penser qu'il n'y aurait bientôt plus aucune légitimité

Or, on reconnaîtra à ma musique comme à la tienne leur unité stylistique respective tout autant que leur variété de caractères, de sources d'inspiration, de dramaturgies, d'expressions, l'une aussi légère, globalement, dans sa sonorité générale, que l'autre est ramassée.

Je nous reconnais un penchant commun pour la construction rigoureuse, élaborée à partir de techniques héritées, développées, personnalisées à partir du sérialisme. Mais je nous vois aussi tous les deux, dans nos textes et articles ou dans notre longue correspondance, autant que je nous entends, dans nos musiques, chercher à défendre – et réussir – la conjonction de cette rigueur avec le plaisir et l'expression.

À ces traits communs, j'ajouterais l'humour, parfois, et aussi l'envie d'aventure en dehors de la « musique de concert ». Nous cultivons tous deux une certaine distance (non naïve) avec l'ambition, le devoir, la nécessité historique, pour renouer avec le plaisir, presque d'enfant, de la *découverte*, « comme seul moteur concevable<sup>3</sup> » de la création musicale. Découverte d'un Beau in-ouï, qui patientait là, dans la matière...

### **Nos contextes nationaux (diffusion, etc.)**

Nous dresserions sans doute des diagnostics similaires (et probablement aussi mitigés, voire pessimistes) à l'égard des contextes nationaux au sein desquels nous œuvrons respectivement, avec, en lancinance de fond, la sempiternelle question du (petit) public, qui nous est mise sous le nez périodiquement et pour laquelle chaque compositeur trouve une solution s'insérant dans un continuum allant du « je vais faire ce que j'ai à faire » au « je vais tout faire pour rejoindre le public »... Mais nous aurions tort d'oublier les avancées (réelles) que certaines institutions (organismes subventionnaires, ensembles, orchestres, maisons d'opéras, et même les médias) ont pu réaliser depuis 30 ou 40 ans, soit le

3. Jean-Luc Fafchamps (2002), « On est rivrés à nous-mêmes », deuxième paragraphe.

socialement reconnue à écrire la musique *créative* qui nous passait par la tête. Même si l'écriture musicale constituait assurément l'un des plus grands accomplissements de l'humanité, ce monde que je m'apprêtais à investir était en fin de cycle. Je savais entrer dans un espace qu'il faudrait défendre, contre vents et marées, et d'abord contre mes propres réticences idéologiques, puisque, dans une sensibilité d'*outsider* que nous partageons, il ne s'agissait en effet pas pour moi de m'enrôler dans une élite reconnue et pour laquelle j'avais peu de sympathie, avec ses conventions et ses rites, mais de vivre, au sens existentiel, d'une activité rêvée.

Je ressens chez toi, je l'ai dit, une confiance admirable dans ce que tu entreprends, comme un jardin (pas si petit, me semble-t-il, mais protégé des bourrasques), alors que pour moi, tout est question : pourquoi écrire ? Qui écoute ? Qu'est-ce que cela implique ? Comment entretiendrai-je mon désir de nouvelle musique quand le monde dans lequel cela a un sens d'en écrire se sera pleinement effondré ? Cette inquiétude peut donner l'impression que je ne suis sûr de rien. Au contraire : je suis sûr de tout et ne peux même imaginer renoncer. Je me porte donc là où l'urgence m'appelle, avec la liberté amusée de celui qui n'a guère foi en la pérennité des choses, me prenant à espérer toutefois que d'autres nous emboîteront le pas, comme nous l'avons fait avant eux, parce que nous aurons su au détour de nos jeux leur en insuffler le déraisonnable désir.

### **Nos contextes nationaux (diffusion, etc.), l'enseignement et la transmission (l'avenir)**

Au même titre que la recherche scientifique, la création artistique réclame du temps (formation, réflexion, conception, expérimentation) et ne peut donc éclore qu'avec un sérieux engagement de ses acteurs et avec l'injection de moyens financiers extérieurs. Or, alors qu'elle trônait de manière arrogante dans le champ culturel jusque dans les années 1990, la musique de création contemporaine est aujourd'hui marginalisée



moment où nos carrières respectives ont commencé. Ces institutions s'empressent de s'adapter au nombre croissant des compositeurs qui accèdent au milieu professionnel et, surtout, aux intérêts polymorphes de ceux-ci. Le conservatisme et l'ouverture enthousiaste existent côte à côte, et la débrouille qui grouille dans l'espace numérique (webzines et versions numériques de revues, sites personnels, plateformes de diffusion) vient de plus en plus contrebalancer le désengagement maintenant bien installé de certains acteurs traditionnels (radios et télévisions publiques, quotidiens, éditeurs de CD). Un récent sondage mené ici auprès de la communauté des compositeurs québécois a fait ressortir un intérêt pour la création d'un véritable groupe de lobbying – à l'instar de celui qui vient d'être créé en France<sup>4</sup> – qui remplirait ainsi un rôle que les organismes existants<sup>5</sup> ne peuvent pas prendre en charge.

Il faut néanmoins signaler quelques différences notables entre nos deux pays. Le niveau de subvention de certaines grandes institutions de diffusion est notablement moindre chez nous qu'en Belgique. Conséquence? L'opéra de La Monnaie présente un profil beaucoup plus audacieux (et plus international) que nos propres maisons<sup>6</sup>. Pourtant, les orchestres d'ici se montrent maintenant plus ouverts aux jeunes compositeurs (plus qu'aux « vieux », comme moi?). De plus, vos ensembles bénéficient de la proximité des pays et des festivals européens, alors que les nôtres – sauf exceptions rares – voyagent encore peu en Europe et même chez nos voisins du Sud. Enfin, la revue *Circuit* est chez nous plus active que vos *Carnets du Forum*, et depuis plus longtemps. Tous ces aspects jouent nécessairement sur l'écologie du milieu de la « musique de création » dans nos pays respectifs.

4. Le Syndicat des compositrices et compositeurs de musique contemporaine (SMC). Voir [www.smc-syndicat.com](http://www.smc-syndicat.com).

5. Par exemple, le Centre de musique canadienne, le Conseil québécois de la musique, voire, même, la Ligue canadienne des compositeurs.

6. L'Opéra de Montréal et l'Opéra de Québec.

dans les médias publics comme dans les institutions de concert, et les décisionnaires, en particulier dans un petit pays divisé comme la Belgique<sup>e</sup>, commencent à maximiser leur bénéfice politique en réservant les subventions à des activités plus exposées. Les financements glissent ainsi progressivement de la recherche vers les productions commerciales.

Il ne faut néanmoins pas noircir le tableau : la créativité demeure et, dans une perspective décloisonnée, de nouvelles initiatives apparaissent en Fédération Wallonie-Bruxelles<sup>f</sup>, sous la forme de petites sociétés de concert spécialisées (comme SMOG, à Bruxelles) et d'ensembles de jeunes musiciens (tels Hopper, à Liège). Ils travaillent certes dans des conditions difficiles, esprit *underground* qui est peut-être la situation normale d'une avant-garde<sup>g</sup>. Par ailleurs, quelques solides institutions<sup>h</sup> poursuivent leurs efforts pour maintenir une création artistique de qualité, mission d'ailleurs inscrite dans leurs contrats de subvention.

Le point le plus alarmant, origine de tous les dangers, est la baisse régulière du niveau de culture musicale, en raison de l'absence de toute (in)formation dans l'enseignement général et des politiques d'accueil financièrement plus restrictives dans les académies de musique (enseignement dévolu aux enfants et aux amateurs). En conséquence, le niveau des jeunes musiciens admis dans les institutions professionnalisantes est

e. Il est certain que de grands pays avec une forte tradition de soutien aux avant-gardes artistiques, comme la France ou l'Allemagne, résistent encore assez bien, malgré quelques signes de fléchissement.

f. La communauté des francophones de Belgique.

g. *A contrario*, ils ne profitent pas de cette hyperprotection – financière et politique – dont ont bénéficié certains organismes, personnalités et institutions musicales dans les années 1960.

h. On peut citer, par exemple, le Théâtre Royal de la Monnaie (deux créations lyriques par an), l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège, Arsonic, quelques institutions indépendantes et, évidemment, le festival Ars Musica.



## L'enseignement et la transmission (l'avenir)

Tu as déjà livré un diagnostic à la fois implacable et très juste des grandes tendances actuelles<sup>7</sup>. Quant à moi, je me suis parfois exprimé sur celles-ci en rêveur utopiste pour ne pas céder à l'irritation ou au découragement<sup>8</sup>... Ces visions colorent notre « foi » comme enseignants. Au Conservatoire de Mons, vous avez 59 étudiants inscrits en composition (« pure », « appliquée » et acousmatique). Comme ici, au Québec, certains doivent être séduits par le miroir aux alouettes de la musique de film. Au fur et à mesure de leur assimilation de la culture musicale dont leurs professeurs les biberonnent, quelques-uns, ainsi lestés, choisissent – me dis-tu – de s'orienter vers une « musique de concert » qui est certes plus décloisonnée qu'avant, mais guère reconnue et médiatisée, et tout aussi peu nourricière que la « musique appliquée »... Au Conservatoire de Montréal, où j'enseignais, à cause du mode de financement de l'institution (par enveloppe fermée), l'admission en composition est fortement contingentée. Pour les 20 étudiants inscrits (une moitié en composition « instrumentale », l'autre en électro-acoustique), triés sur le volet, l'effort d'enculturation à fournir est moindre et l'enseignement peut rapidement se concentrer sur la croissance d'une personnalité artistique. Mais les perspectives d'avenir sont les mêmes pour cette élite... Dilemme moral des transmetteurs de legs, pour lesquels il s'agit pourtant moins d'imposer un respect des modèles que de témoigner d'un plaisir, des plaisirs multiples de la musique, et du goût qui ainsi se constitue.

Mais le plaisir, comme l'avenir, est-il soluble dans la rentabilité?...

7. Dans la section : « sensibilité contemporaine (?) » de « Nous sommes rivrés à nous-mêmes... ».

8. Notamment ici : [www.erudit.org/fr/revues/moebius/2008-n117-moebius1013004/14048ac](http://www.erudit.org/fr/revues/moebius/2008-n117-moebius1013004/14048ac) (consulté le 12 mai 2021).

lui-même en régression<sup>1</sup>. On devrait réduire la voilure, car, sur l'ensemble du pays, nous avons huit hautes écoles supérieures de musique, financées au nombre d'inscriptions, pour seulement onze millions d'habitants, ce qui induit un clientélisme exacerbé. Néanmoins, personne n'étant disposé à plaider pour que l'on attaque l'emploi en fermant des écoles, le marché est appelé à se réguler lentement. En attendant, nous avons nombre d'étudiants que nous formons avec engagement : je ne sais ni comment on leur donnera du travail ni vers quelles esthétiques ils se tourneront (la plupart sont perdus dans notre paysage éclaté), mais l'avenir à moyen terme est assuré.

FIGURE 2 En haut : Michel Gonneville, *Couple au repos* (2011), mes. 1-8 ; en bas : Jean-Luc Fafchamps, *Trois chants pour voir (... par en-dessous)* (2013), section F, mes. 3-5.

The image displays two musical scores. The top score is for 'Couple au repos' by Michel Gonneville, for viola and piano. It features a bass clef, a 3/8 time signature, and a tempo of quarter note = 45. The score includes various dynamics such as *pp*, *mp*, and *pp*, along with performance instructions like 'ing ébouriffer la corde au violon' and 'sur le cordier'. The bottom score is for 'Trois chants pour voir (... par en-dessous)' by Jean-Luc Fafchamps, also for viola and piano. It includes performance instructions such as 'faire sonner la sourdine (si la sourdine ne sonne pas, jouer sur le cordier)', 'sur le cordier', 'arco faire sonner dans le medium', and 'sim.'. Both scores are written for viola and piano.

i. J'enseigne l'analyse musicale, pour la moitié de mon temps exclusivement à des étudiants en composition. C'est à la fois passionnant et éreintant, car quel que soit leur enthousiasme, le manque à combler pour leur garantir une autonomie est grand et hétérogène.