

Les compositeurs face au passé musical : l'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois

Confronting the Past: Quebec Composers and the Attraction of the Orchestra

Danick Trottier

Volume 27, numéro 1, 2017

Réflexions sur le métier de compositeur : identité et singularités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1039670ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1039670ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Trottier, D. (2017). Les compositeurs face au passé musical : l'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois. *Circuit*, 27(1), 25–39. <https://doi.org/10.7202/1039670ar>

Résumé de l'article

L'article porte sur l'écriture orchestrale comme choix naturel dans la trajectoire des compositeurs québécois nés vers la fin des années 1960 et après, l'orchestre étant devenu un outil d'expression privilégié depuis l'arrivée du nouveau millénaire. Cet investissement conduit à questionner la relation que les compositeurs québécois entretiennent avec le passé musical en s'attardant à la façon dont le champ d'expérience et l'horizon d'attente éclairent le régime d'historicité dans lequel ils se meuvent et pensent l'acte de création. Ce régime d'historicité étant gouverné désormais par les contraintes du présent qui sont celles liées à la difficulté de vivre de son art, d'être joué et de durer, le moment présent semble être la catégorie temporelle qui a force de loi. L'article fait référence à des compositeurs comme Simon Bertrand, Nicole Lizée, Julien Bilodeau, Éric Champagne et bien d'autres, et s'intéresse à la façon dont le rapport au temps s'est libéré d'une caricature du métier selon un récit déterministe du passé musical.

Les compositeurs face au passé musical : l'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois

Danick Trottier

Introduction

Quelle relation le compositeur devrait-il entretenir avec l'histoire, entendue ici comme la tradition musicale qui le précède ? À quel point l'histoire entre-t-elle en harmonie ou en tension avec le moment présent, dans lequel se situe l'acte de création ? La question pourrait être formulée dans une autre perspective, par exemple celle proposée lors d'un séminaire qui s'est tenu à l'École normale supérieure de Paris en 2003-2004 sous le titre « Penser la musique contemporaine avec, sans, contre l'Histoire ». Fruit de la collaboration d'un musicologue (Gilles Dulong) et d'un compositeur (François Nicolas), le séminaire se voulait l'occasion de réfléchir aux problèmes, voire aux apories qu'engendre dans l'acte de création le double rapport à l'autonomie et à l'historicité (c'est-à-dire la prise de conscience de sa situation historique). Avant de sauter dans le vif du propos, un détour s'avère nécessaire du côté de l'échange stimulant entre François Nicolas et Jacques Rancière qui a résulté de ce séminaire, entre autres pour situer ce qui est en jeu dans la valorisation du moment présent de la création (soit le présentisme¹) au regard de l'ancrage dans une situation historique (soit l'historicité)².

Pour Nicolas, le problème qui se pose en tant que créateur est celui d'une défense acharnée du moment présent, de la situation contemporaine dans laquelle se situe le compositeur. D'où un constat simple sous forme de question, mais aux ramifications réflexives nombreuses pour celui dont l'acte de création s'inscrit dans la musique dite savante :

1. En résumant le rapport au temps tel qu'il s'est déployé dans les mentalités, les pratiques et les idéologies du xx^e siècle, François Hartog en arrive à cette conclusion par rapport à l'époque dans laquelle nous vivons depuis les années 1990 : « Le futurisme s'est abîmé sous l'horizon et le présentisme l'a remplacé. Le présent est devenu l'horizon. Sans futur et sans passé, il génère, au jour le jour, le passé et le futur dont il a, jour après jour, besoin et valorise l'immédiat » (Hartog, 2003, p. 126).

2. Un livre, publié en 2006, a regroupé les principales réflexions de ce séminaire : *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire?*. Pour une discussion approfondie de l'ouvrage (un second séminaire donné par Martin Kaltenecker est aussi à l'origine de la publication), voir la recension-essai de l'auteur dans la revue *Intersections* (Trottier, 2009).

3. Nicolas, 2006, p. 40.

4. *Ibid.*, p. 41.

5. La réflexion de Nicolas comprend plusieurs subtilités dialectiques et propositions théoriques, par exemple lorsqu'il échafaude sa conception de l'histoire utile au compositeur à travers certaines dimensions, dont la généalogie des intentions circulant entre les œuvres. Entre autres, il se positionne « contre l'historicisme et sans l'historiographie », et pour un rapport musicien à l'histoire (*ibid.*, p. 47).

6. Rancière, 2006, p. 51.

7. Le régime esthétique pose comme fondement l'autonomie de l'art, la sensibilité comme mode d'accès aux œuvres, bref l'art pensé comme moyen d'expression singulier au sein de la modernité.

8. Les tensions qu'engendre l'interprétation de l'histoire débouchent bien souvent sur des querelles, comme en atteste le long déploiement de la querelle Schoenberg/Stravinski. Voir Trottier, 2008.

Comment ne pas récuser l'importance des déterminations historiques (comme un certain post-modernisme voudrait nous le faire croire) tout en soutenant un monde de la musique qui soit autonome par rapport à de supposés impératifs historiques (les non moins supposées « lois de l'Histoire [...] »)?

Au fond, Nicolas exprime dans ce texte toute la difficulté qui est celle d'un compositeur dans son rapport à l'histoire, entre le fait de devoir en tenir compte pour éviter sa duplication et le fait d'être en phase avec son temps, jouer les prestidigitateurs pour la camoufler, voire la chasser. Car pour le polytechnicien, l'histoire « surplombe notre moment c'est-à-dire conditionne son champ des possibles⁴ », rattachant ce compositeur à une conscience de l'histoire dont l'objectif est de sélectionner ce qui est significatif dans le passé pour circonscrire ce qui est possible au présent⁵.

Dans sa réplique à Nicolas, Rancière s'attarde à ce qu'il appelle les « régimes d'historicité de l'art », cherchant ainsi à montrer que l'opposition entre autonomie et historicisme conduit à une impasse que met en lumière une vision plus holistique. Car dans son opposition à l'historicisme, Nicolas défend bec et ongle l'autonomie de l'acte de création et du musical, qui reste selon lui un projet inachevé tant la musique est constamment soumise à des contraintes d'ordres psychologique (les émotions), sociologique (le contexte culturel), économique (l'argent), etc. Comme Rancière en fait la démonstration, la conception de Nicolas donne lieu à une situation binaire où l'histoire est l'élément extérieur (l'hétéronomie) et la musique l'élément intérieur (l'autonomie), d'où « la bonne histoire [qui] saisit la musique en intériorité [et] la mauvaise [qui] la rapporte à l'extériorité de l'histoire⁶ ». C'est que, selon Rancière, la position de Nicolas déploie une dialectique de l'inclusion et de l'exclusion pour justifier la relation à l'histoire qui doit prévaloir chez le compositeur. Mais comme le philosophe le rappelle à partir de ses propres écrits, cette proposition de Nicolas n'est possible que dans les conditions et les limites du régime esthétique de l'art, dont l'implantation dans le passage du XVIII^e siècle au XIX^e siècle a pour principale conséquence d'assigner aux artistes le rôle de définir ce qui est art et ce que fait l'art⁷. Or, l'ouverture de tous les possibles propre à ce régime innerve le désir de réguler et de limiter, bref de définir ce qui devrait avoir force de lois aux yeux de certains. En d'autres mots, l'histoire et les différentes tangentes qu'elle subit (historicisme, tradition, canon, musée, etc.) sont l'objet d'une bataille incessante depuis l'avènement du régime esthétique⁸. Ainsi Rancière répond-il à Nicolas :

Quand [il] oppose à l'histoire historiciste de la musique une histoire de « la musique seule face à son destin de toute autonomie », cette autonomie elle-même est déjà deux fois historicisée : dans l'idée d'un destin à assumer et dans l'idée

d'une « solitude » propre à la musique comme art. Pour qu'il y ait cette solitude et ce destin de l'art, deux conditions sont nécessaires. Premièrement il faut que la musique existe comme lieu commun où Palestrina et l'Ars nova entrent aussi bien que Lachenmann et Sciarrino. Deuxièmement il faut qu'existe l'idée de l'histoire comme accomplissement d'un destin propre des êtres historiques. Il faut [...] une co-appartenance qui récuse toute supériorité d'un temps sur un autre⁹.

9. Rancière, 2006, p. 58.

Cet échange entre un compositeur et un philosophe est riche d'enseignement quant à la façon de penser le rapport entre le moment présent de la création et le passé de la pratique artistique, de la continuité à la rupture en passant par toutes les possibilités intermédiaires. Mais ce que Rancière identifie comme la « co-appartenance qui récuse toute supériorité d'un temps sur un autre » me semble être le dénominateur commun pour circonscrire la façon dont l'histoire s'invite dans l'acte présent de la création. J'en approfondirai ici un exemple que m'inspirent plusieurs compositeurs québécois depuis le passage au nouveau millénaire : l'orchestre comme moyen d'expression chez celles et ceux nés à la fin des années 1960 et après. Ce regard projeté en direction de l'écriture orchestrale est aussi redevable à un article signé par Maxime McKinley sur le site Web de *Cette ville étrange*, puis repris dans *La Scena Musicale*¹⁰. Le compositeur y propose une liste de 10 œuvres significatives pour orchestre, écrites par autant de compositeurs appartenant à la génération dite X. J'éviterai dans le présent article de parler de phénomène générationnel, puisque le concept de génération m'obligerait à passer par de nombreux dédales théoriques¹¹. En revanche, je tenterai de montrer la façon dont l'orchestre s'impose comme un choix naturel à mesure que l'on progresse dans les strates d'âge en direction des plus jeunes compositeurs. Je convierai à témoin certains des compositeurs nommés dans la liste de McKinley, par exemple Simon Bertrand, Nicole Lizée, Julien Bilodeau et Éric Champagne. Mais avant toute chose, l'approfondissement de deux concepts me semble être nécessaire pour situer l'attrait qu'exerce l'écriture orchestrale : le régime d'historicité et le présentisme, lesquels seront définis plus loin. Enfin, je tiens à préciser que j'interviens ici à titre de musicologue, donc comme observateur de la scène contemporaine, sans avoir la prétention de prescrire des vitalismes au compositeur. Ce texte qui n'a aucune prétention à l'exhaustivité se veut avant tout une réflexion d'ordre théorique sur un phénomène qui m'apparaît important.

10. McKinley, 2014.

11. Il s'agit d'un concept que l'on doit employer avec parcimonie tant il emprisonne le chercheur dans une dialectique du dur (déterminisme de la naissance) et du mou (autonomie de l'individu), pour reprendre l'expression de Pierre Nora (2013, p. 411).

Épaisseur du temps et régime d'historicité

Parler d'écriture pour orchestre en ce début de nouveau millénaire n'est possible qu'au prix d'une mise en perspective du passé musical. Étant donné l'âge de l'orchestre et sa longue présence dans l'histoire de la musique, composer

12. Voir Weber, 2003.

13. Voir Buch, 2006.

14. Voir Dahlhaus, [1980]1989, p. 41-51; voir aussi Cook, 1998, p. 19-38.

des œuvres pour ce dispositif revient à prolonger une pratique particulière, peu importe la position défendue face au passé. Après tout, l'orchestre dont il est question ici est celui consacré à la musique symphonique et se retrouve en général dans le contexte d'une institution musicale où est mis de l'avant un répertoire particulier, provenant généralement du style classique ainsi que du romantisme et ses déclinaisons. Si le répertoire est conduit par un champ d'actions données qui consiste à remplir une grille selon une offre de concerts, ce répertoire s'appuie aussi sur la représentation du passé sous forme de canon, ce qui désigne les compositeurs et les œuvres auxquelles autant la culture que les musiciens accordent le plus d'importance, par exemple le canon austro-allemand qui part de Bach pour s'étendre jusqu'à Schoenberg. Le canon est important dans le débat qui nous occupe puisqu'il met en scène une liste de musiciens à prendre pour modèle de par la grandeur que la culture leur assigne. De plus, ce canon concourt à la coupure qui affecte le champ musical dans l'absence des œuvres de création dans les sociétés de concert au profit du répertoire, phénomène que l'on identifie en général à la première décennie du xx^e siècle¹² et aux scandales qui torpillent le contexte dans lequel les œuvres de l'École de Vienne sont créées¹³. L'orchestre devient le moyen privilégié pour les compositeurs du xix^e siècle, outil par excellence de l'expression de leurs intentions sous l'impulsion de l'œuvre-concept et de la subjectivité bourgeoise dans le contexte du rapport personnel à l'œuvre qu'enchâsse désormais la salle de concert¹⁴. Renouer avec l'orchestre, c'est donc privilégier un rapport à l'histoire qui n'est pas porté par la rupture. Mais de quel orchestre parle-t-on exactement?

Autant l'histoire de la musique ne saurait être appréhendée sous forme univoque, autant l'orchestre ne saurait se réduire à une vision monolithique. Même si le répertoire favorisé dans les salles de concert engendre une rupture avec la création moderne au début du xx^e siècle, l'orchestre reste tout de même un moyen d'expression au sein du modernisme, même s'il tend à être minoré au fil des décennies au profit de la musique de chambre et des formations réduites. L'idée de soumettre l'orchestre à une seule histoire apparaît comme sans fondement, tant le phénomène orchestral se déploie de manière plurielle. Et l'histoire des musiques du xx^e siècle écrites au Canada et au Québec en offre un exemple probant. Pour s'en convaincre, il suffit d'ouvrir un livre comme celui publié par George A. Proctor en 1980, *Canadian Music of the Twentieth Century*, donc après les années fastes des avant-gardes de l'après-guerre. Pour la période rattachée aux Trente Glorieuses, l'auteur propose une sélection d'œuvres par genre. La musique pour orchestre y est largement représentée, et le Québec ne fait pas exception avec les figures

fondatrices de la modernité musicale que sont les Serge Garant, Gilles Tremblay, François Morel, Pierre Mercure, Bruce Mather, etc. En raison de l'écriture et de la recherche idiosyncrasique propres à chaque compositeur, l'orchestre de *Fleuves* (Tremblay, 1976) n'est certes pas le même que celui de *L'étoile noire* (Morel, 1962), celui de *Lignes et points* (Mercure, 1964) ou celui de la *Fantaisie pour piano et orchestre* (Jacques Hétu, 1973). Par exemple, l'orchestre de Hétu s'inscrit dans une fusion de l'orchestre néoclassique et du concerto postromantique, tandis que celui de Tremblay travaille par «synthèse instrumentale¹⁵» avec les percussions métalliques et par structures et masses sonores avec le diptyque durée-résonance, etc. Et la musique de chambre en ces années – tout autant que les formations réduites dans la foulée de l'héritage du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg et du *Marteau sans maître* de Pierre Boulez – occupe une place prépondérante. Mais le fait est que l'orchestre reste un moyen d'expression auquel les compositeurs ont recours.

Le livre de Proctor m'amène à un point important au regard de l'histoire que convoquent l'orchestre et l'acte de composition : l'épaisseur du temps historique. Car l'auteur tend d'une certaine façon à l'exhaustivité en cherchant à rassembler plusieurs œuvres écrites par un nombre de compositeurs tout aussi nombreux. De telle sorte que dans son livre, l'écriture de Morel pour orchestre ne se réduit pas à *L'étoile noire* : c'est aussi *Le rituel de l'espace* (1965-1968), *Radiance* (1971-1972), etc., tout comme Garant ne se réduit nullement aux trois offrandes (1969-1971). Une vision plus pragmatique du métier de compositeur oblige à mettre en scène le temps long de la création ou, pour reprendre la belle formule de Paul Éluard, «le dur désir de durer¹⁶». Un compositeur, ce n'est donc pas uniquement quelques œuvres qui vont faire sens pour les générations futures, même si le spectre d'Anton Webern nous force à penser la concentration extrême d'une œuvre qui fait figure de cas paradigmatique pour les héritiers. Rien n'est plus exemplaire à cet égard que la longue carrière d'Igor Stravinski : les œuvres de la période dite russe, avec *Le sacre du printemps* et *Les noces* en tête, ont été élevées à titre de modèle du modernisme, là où à l'inverse les œuvres de la période néoclassique, de *Mavra* à *The Rake's Progress*, ont moins retenu l'attention en raison du dialogue qu'elles entretiennent avec le passé musical¹⁷. Et la période dodécaphonique allait permettre à Stravinski de renouer avec les cercles avant-gardistes de l'après-guerre¹⁸. Mais la longue durée de la carrière de Stravinski, ou l'épaisseur du temps historique observable d'une année à l'autre, montre une situation beaucoup plus complexe, composée de questionnements, d'avancées et de replis, de perfectionnement de l'écriture, de négociations avec les

15. Provost, 2010, p. 109.

16. Éluard, 1946, page-titre.

17. On en trouve un exemple probant dans les écrits de Boulez, par exemple le texte «Style ou idée? Éloge de l'amnésie» publié dans la foulée de la mort de Stravinski en 1971 (Boulez, 2005, p. 398-411).

18. Voir Straus, 2001, p. 26-38.

institutions et les musiciens, de dialogues avec ses confrères, etc., et donc de tout ce qui en résulte sur le plan de la création.

Cette précision m'apparaît nécessaire dans la mesure où autant certains livres d'histoire que certains écrits de compositeur ont souvent projeté une vision réductrice de l'histoire de la musique, construite à partir de certaines œuvres, ce qu'on retrouve de manière exponentielle dans les écrits des années 1950 et 1960 de Boulez, notamment la double prégnance de Claude Debussy et de Webern¹⁹ et la montée en puissance de la période 1909 à 1914 chez Schoenberg et Stravinski²⁰. L'histoire ainsi vue à travers une lorgnette aux tendances autorégulatrices favorise une généalogie restreinte et justifie la précarité des actions entreprises au présent. En procédant ainsi, l'acte de composition se trouve réduit à la recherche de la perle rare, au perfectionnement de l'œuvre qui fera la différence dans le récit ainsi constitué, ce pour quoi plusieurs œuvres ont été retouchées et perfectionnées, par exemple *Répons* de Boulez de 1981 à 1984.

Dans le livre qu'il a consacré à l'asymétrie entre l'offre (la multiplication des carrières sous l'impulsion de l'innovation) et la demande (souvent réduite à un public de pairs) en matière de musique contemporaine en analysant le contexte particulier de la France des années 1970, Pierre-Michel Menger aborde le sujet délicat qu'est celui du temps de la création chez le compositeur, soit l'impératif de vivre de son art tout en devant à la fois perfectionner ses œuvres et répondre au besoin d'innovation à tout prix. Comme le décrit Menger: « Cruel paradoxe, le temps consacré à composer une œuvre s'allongerait alors même que l'inflation d'innovations (fécondes ou non) dévalue nombre de créations aussi vite oubliées que soigneusement construites²¹. » C'est que cette perspective moderniste axée sur le progrès avec la mise en valeur d'une téléologie esthétique revient à saturer l'acte de création à quelques moments clés, loin des réalités concrètes que vit le compositeur dans le temps social qui est celui des contraintes, des réflexions, des expressions, bref de l'écriture et des recherches expressives qu'elle suppose. De telle sorte que le modernisme du xx^e siècle se fonde d'abord sur une justification historique et une limitation du champ des possibles en favorisant une forme « d'auto-suppression tendancielle de l'art²² », où le passé guide le présent, mais pour aussitôt être obliéré.

Partant de là, quel type de relation à l'histoire les compositeurs mettent-ils en scène lorsqu'ils choisissent l'orchestre comme instrument d'expression? Comme le rappelle Rancière dans *Le partage du sensible*, le régime esthétique de l'art tel qu'il s'est implanté dans le passage du xviii^e siècle au xix^e siècle n'a jamais été en totale rupture avec le passé²³. Bien au contraire,

19. Straus, 2001, p. 359-366.

20. Voir Deliège, 1982.

21. Menger, [1983]2001, p. 101.

22. Rancière, 2006, p. 57.

23. Rancière, 2000, p. 31-45.

plusieurs des artistes ayant évolué dans ce régime ont tenté de juguler le passé artistique pour lui donner un sens et une direction, que ce soit par le musée, par la fréquentation des œuvres anciennes ou par la justification des actions au présent selon une courbe temporelle déterministe. Comme Rancière le résume, « le futur de l'art, son écart avec le présent du non-art, ne cesse de remettre en scène le passé », de telle sorte que le régime esthétique « a commencé avec des décisions de réinterprétation de ce que fait ou ce qui fait l'art²⁴ », qu'on pense à l'importance qu'accordent Beethoven à Palestrina, ou Liszt et Wagner à Beethoven, ou à la remise en circulation de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach par Mendelssohn en 1829²⁵. Si tant est qu'il est question d'épaisseur historique, le concept que l'on retrouve dans la pensée de Rancière tout autant que dans celle de François Hartog s'avère utile ici : le régime d'historicité. Ce concept a pour principal objet l'expérience du temps, et donc son épaisseur à la lumière des trois dimensions que sont le passé, le présent et le futur. Comme l'explique l'historien :

Partant de diverses expériences du temps, le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps, tous les temps ou le tout du temps, mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur²⁶.

L'articulation du passé, du présent et du futur selon les mouvements opérés par les expériences, les choix, les actions, les discours qui donnent sens à la vie des êtres, forme la matière première de ce que le régime d'historicité tente d'élucider, et pour ce faire Hartog reprend à son compte la tension qui, selon Reinhart Koselleck²⁷, fonde la relation au temps historique entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente, entre ce que nous souhaitons en nous projetant vers l'avant et les contraintes qui se posent au quotidien.

Je ne crois pas que les compositeurs actuels se trouvent projetés dans une crise du temps, pas plus que la tendance à écrire pour orchestre témoignerait d'un rapport trouble au temps. Si la crise du temps a eu un sens au cours des dernières décennies, c'est bien au moment où le postmodernisme a cherché à rompre avec la conception historiciste du modernisme pour favoriser des formes « de retour à »²⁸ comme seule échappatoire pour la musique contemporaine, déployant alors les mêmes limitations que le modernisme. En revanche, ce qui me semble être la marque la plus significative de notre époque est la forme décomplexée par laquelle un dispositif à la longue tradition comme l'orchestre est réinvesti de nouvelles significations et de nouvelles formes d'expression, comme si ce qui comptait par-dessus tout était non pas

24. Rancière, 2000, p. 35.

25. Voir Dahlhaus, [1980]1989, p. 26-35.

26. Hartog, 2003, p. 27.

27. Koselleck, 1990.

28. Voir Ramaut-Chevassus, 1998, p. 29-56.

29. Voir <www.youtube.com/watch?v=nRmToGteYRE> et <www.youtube.com/watch?v=hv-AdawJmSo> (consultés le 16 mars 2017).

tant le risque de revenir en arrière que la force d'expression qui réside dans l'actualisation d'un moyen mis au service du compositeur. Comme si chacun pouvait revisiter un outil aussi ancien que l'orchestre et lui assigner un nouveau souffle. C'est, par exemple, un compositeur comme Marc-André Dalbavie qui propose *Color* (2001, commande de l'Orchestre de Paris créée le 30 janvier 2002 à Carnegie Hall²⁹), soit une œuvre pour orchestre dont l'expression est largement tributaire des acquis de la musique spectrale des décennies précédentes en matière de masse sonore, de déploiement timbrique, de tensions dynamiques, etc. *Color* fait usage des possibilités de l'orchestre dans une appropriation tout à fait personnelle (le niveau idiosyncrasique propre à l'écriture de Dalbavie) autant que contemporaine (l'expression recherchée dans le développement et le déploiement des thèmes-objets). Par conséquent, il est difficile d'imaginer qu'une telle œuvre ait pu être composée avant l'arrivée de la musique spectrale.

Présentisme et engagement dans l'écriture orchestrale

Comment s'articulent les rapports entre passé, présent et futur chez les compositeurs actuels? Pour répondre à cette question, une étude ethnographique serait nécessaire, laquelle questionnerait les compositeurs lors d'entretiens et observerait leurs faits et gestes à long terme. C'est un peu ce qu'a réalisé l'ethnomusicologue Yara El-Ghadban dans une thèse défendue à l'Université de Montréal, et dont un article propose le condensé³⁰. L'auteure y montre entre autres, en basant son terrain sur l'édition 2006 du Forum du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) tenu à Amsterdam, la façon par laquelle l'identité du jeune compositeur se forge au fil des rituels institutionnels où interviennent l'appartenance, la reconnaissance et la recherche de singularité. En ce sens, l'article met en relief la façon dont l'autorité de la tradition musicale est jugulée au moment présent par des contraintes qui sont celles de la création : expressions individuelles, corrections par les pairs, ajustements avec les musiciens, etc. Par conséquent, le champ d'expérience des compositeurs actuels semble être taraudé par des préoccupations qui ont à voir avec le métier, avec le fait de s'inscrire dans un milieu³¹, avec le fait de durer, avec le résultat final, etc., beaucoup plus qu'avec les polémiques qui ont eu cours au xx^e siècle quant aux dispositifs instrumentaux, aux techniques d'écriture, au poids de la tradition, etc. Mais n'en a-t-il pas toujours été ainsi pour les compositeurs? Certainement! Sauf que si les compositeurs passent toujours par des rituels institutionnels qui sont propres à la musique contemporaine, le désir de faire école et de se rattacher à un courant, à une idéologie ou à un lieu, semble bien moins prépondérant qu'il ne l'a été dans les grandes phases

30. El-Ghadban, 2009.

31. Voir aussi Fryberger, 2016.

du modernisme, comme dans la période faste des cours d'été à Darmstadt (1946-1970).

En ce sens, en affirmant leur individualité beaucoup plus que leur appartenance à un courant ou à une idéologie, si ce n'est à la musique contemporaine elle-même, les compositeurs actuels se retrouvent bien dans l'époque de ce qu'Isabelle Panneton a nommé « l'après-rupture³² », et que l'on pourrait aussi qualifier de période dénuée d'étiquettes, ces dernières étant considérées comme limitatives. Cette sortie de la labellisation par courant ou par mouvement est un des symptômes les plus significatifs du XXI^e siècle et, en ce sens, la façon dont Serge Provost ouvre son texte consacré à la complexité/simplicité offre un condensé de la raison pour laquelle plusieurs compositeurs sourcilent à se voir catalogués : « Simplicité, complexité, nouvelle simplicité, nouvelle complexité, nouvelle consonance, nouvelle expressivité [...]. Tous ces termes, comme autant de masques, ne recouvrent-ils pas le sens que l'on tente de saisir au-delà des apparences³³ ? »

L'idée de masques est une belle façon d'affirmer haut et fort le droit à la singularité. En ce sens, le champ de l'expérience serait davantage délimité à travers un parcours individuel où chacun forge sa propre expressivité et ce qui fait sens pour lui, autant dans les actions engagées que dans la généalogie à construire. Une enquête de terrain pourrait valider ou infirmer cette idée, mais les gestes et les actions des compositeurs actuels donnent depuis quelques années une bonne indication de la voie prise dans cette direction. De telle sorte que leur horizon d'attente se résoudrait à l'expression d'Éluard citée plus haut, soit « le dur désir de durer », c'est-à-dire de vivre de son art tout en apportant leur contribution propre au champ de la création musicale. Par exemple, dans une entrevue récente accordée à *La Scena Musicale*, Lizée parle de sa démarche artistique et des « spectres » du passé qui secondent l'acte de composition par la valorisation d'objets anciens comme l'arcade, les consoles de jeux vidéo, etc., ce qu'elle résume ainsi :

Mon esthétique musicale gravite en grande partie autour de la célébration et de la renaissance d'appareils, de sonorités et de matériel analogiques – l'équipement à la fine pointe de la technologie des années 1960, 1970 et 1980 [...]. C'est un univers sonore que j'affectionne particulièrement parce que j'ai grandi en leur compagnie, mon père en ayant été vendeur, collectionneur et technicien³⁴.

Dès lors, l'horizon d'attente des compositeurs actuels, surtout les plus jeunes, ne semble pas tendu vers un futur lointain, du moins ce futur tant proclamé par le modernisme et qui appelait à ce qu'une empreinte forte soit laissée pour inspirer les générations suivantes. La parabole mahlérienne (« mon temps

32. Panneton, 1996.

33. Provost, [2001]2003, p. 620.

34. Van Vliet, 2017, p. 9.

viendra »), souvent appelée en renfort pour justifier la position moderniste, a l'apparence d'un goût amer pour les uns et les autres qui veulent d'abord vivre de leur art. En ce sens, le régime d'historicité que je perçois comme le plus prégnant dans ce que donnent à voir le champ d'expérience et l'horizon d'attente des compositeurs eu égard à leurs gestes, actions, discours et rapports à la tradition musicale est celui d'un présent auquel sont subordonnées à la fois la vision du passé et celle du futur. C'est la raison pour laquelle la notion de présentisme proposée par Hartog me semble particulièrement opératoire pour délimiter le rapport au temps qui se vit dans la création musicale des dernières années, particulièrement au Québec depuis l'arrivée du nouveau millénaire : un « présent perpétuel³⁵ » où l'acte de création n'est pas motivé tant par le progrès, l'historicisme, le courant, l'idéologie et j'en passe, que par la création dans le désir de s'exprimer, de contribuer, de durer au quotidien. Cette réalité se vit forcément à travers un spectre plus pragmatique, auquel l'époque néolibérale dans laquelle nous vivons n'est pas étrangère, à commencer par les contraintes d'argent auxquelles chaque compositeur est soumis en butinant d'une commande à l'autre.

35. Hartog, 2003, p. 28.

36. *Ibid.*

37. Voir Goldman, 2013, et l'ensemble du numéro de *Circuit* intitulé « Géométries durables : pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne » (vol. 23, n° 3).

38. Menger, [1983]2001, p. 56-58.

39. Voir Duchesneau, 2016.

« Tout se passe comme s'il n'y avait plus que du présent³⁶ », dit Hartog pour décrire notre rapport au temps depuis le passage au nouveau millénaire, et en ce sens le rapport à l'orchestre innerve cette réalité chez les compositeurs actuels : il est l'instrument qui perdure depuis plus de 250 ans et qui forge l'expérience dans la durée du présent³⁷. Cette présence de l'orchestre comme choix naturel tire sa raison d'être de plusieurs réalités, et je me limiterai à trois d'entre elles. Dans un premier temps, loin de l'autodidaxie que prônait un certain modernisme et dont Schoenberg et Boulez étaient les modèles³⁸, les compositeurs formant les cohortes nées durant les Trente Glorieuses et au-delà ont pour la plupart reçu une formation scolaire, le conservatoire pour les uns, l'université pour les autres. De cette formation, la maîtrise des techniques d'écriture est importante, ce qui comprend l'orchestration. Le cadre institutionnel dans lequel s'inscrivent les compositeurs depuis leurs premières années de formation favorise donc un rapport personnel à l'orchestre, que certains rituels encouragent, par exemple les prix de composition de l'Orchestre de l'Université de Montréal. Dans un deuxième temps, les commandes d'œuvres, outre l'enseignement, constituent la pierre angulaire d'une carrière de compositeur avec la possibilité de vivre de son art³⁹. Ces commandes ne concernent pas uniquement l'écriture orchestrale, mais lorsqu'elles reçoivent l'aval d'une institution reconnue avec qui le projet prendra forme, cela donne un certain poids à la demande en raison de la réputation de l'institution et de son rapport au public. Dans un troisième temps, les résidences de compo-

siteur comme moyen de vivre de son art en étant rattaché à une institution reconnue sont devenues légion au cours des dernières années, la plupart étant justifiée par la relation à un orchestre. Ici l'on peut identifier une tendance propre aux compositeurs nés dans les années 1960 et 1970 : Michael Oesterle à l'Orchestre métropolitain et au Victoria Symphony Orchestra, Bertrand à l'Orchestre symphonique de Longueuil, Champagne à l'Orchestre métropolitain, Nicolas Gilbert à l'Orchestre symphonique de Laval, etc. Et à cela pourrait s'ajouter la liste de toutes les commandes rattachées à l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) et à l'Orchestre métropolitain depuis le début des années 2000. À n'en pas douter, cette conjonction de l'orchestre et de la création actuelle, même si elle se remarquait auparavant avec les Denis Gougeon, Michel Longtin, etc., s'est intensifiée au cours des dernières années et semble faire le bonheur des deux parties en présence.

C'est dans ce contexte que, parmi les compositeurs que l'on associe à tort ou à raison à la génération X, certains se démarquent en multipliant les œuvres pour orchestre : c'est Ana Sokolović, de *Lappel: image symphonique* (1999) à *Ringelspiel* (2013), en passant par le *Concerto pour orchestre* (2007) ; c'est Bertrand, de *Rideau et fanfares* (2004) à *Gravité* (2013), en passant par *Duels* (2009) ; c'est Gilbert, de *Topographie d'un lieu imaginaire* (2006) à *Résistance* (2012), en passant par *Choses étonnantes vues en rêve* (2009) ; et la liste pourrait se prolonger avec les Lizée, Michaud, Champagne, McKinley, Moussa, etc. Ce répertoire est imposant et peu banal : il trace une trajectoire particulière où l'orchestre se trouve combiné à un nouvel instrument (par exemple, l'erhu dans *Duels* de Bertrand), augmenté d'un dispositif électronique (par exemple, *Chiaroscuro* [2006] de Michaud), truffé de références aux idiomes folkloriques (plusieurs des œuvres de Sokolović), travesti par l'insertion d'objets appartenant à la culture pop (par exemple, *Arcadiac* [2005-2008] de Lizée avec les consoles d'arcade des années 1970-1980), travaillé dans une écriture propre à l'orchestre de fanfare nord-américain (les œuvres de Champagne créées par l'Orchestre métropolitain), etc. Cette relation à l'orchestre se vit sous forme de questionnement, de recherches expressives, d'avancées stylistiques, de dialogues avec le passé, bref, d'actes personnels dans le moulage de la matière que permet une liberté portée par le présentisme.

N'est-ce pas au fond ce que souhaitait Michel Gonneville dans un texte publié en 2012 dans la foulée de la création par l'OSM de *Qu'un cri élève nos chants* (2011) de Bilodeau (œuvre commandée pour l'inauguration de la Maison symphonique et qui devait « convenir » à l'esprit de la soirée, dictée par la *Neuvième* de Beethoven) ? Après avoir défendu la démarche stylistique de Bilodeau et l'incongruité de le comparer à un compositeur comme

40. Proposition de Christophe Huss dans *Le Devoir* de septembre 2011.

41. Gonneville, 2012, p. 106-107.

42. *Ibid.*, p. 108.

43. *Ibid.*, p. 107.

44. Dans une entrevue qu'il a accordée à l'Opéra de Montréal en marge de la préparation d'*Another Brick in the Wall – L'opéra*, Bilodeau résume la tradition de l'emprunt musical dans laquelle il s'inscrit: <www.youtube.com/watch?v=LiXT6Kp8weo&t=gs> (consulté le 16 mars 2017).

45. Gonneville, 2012, p. 108.

46. Voir <<https://soundcloud.com/julien-bilodeau/concerto-du-printemps-pour>> (consulté le 16 mars 2017).

Guillaume Connesson⁴⁰, Gonneville défend l'acte de création dans son moment présent contre les « vieilles discussions sur ce qui est admissible ou non sur le plan esthétique » et dans l'idée que « l'artiste devrait nous apparaître d'abord et avant tout comme *l'un de nous*⁴¹ ». Il conclut par « souhaiter à Julien Bilodeau et à tous les jeunes créateurs de sa génération une liberté artistique et financière [...] qui permette, avec un contexte social plus accueillant et audacieux, l'expression de leur plein talent⁴² », ce qui serait à mon sens l'expression la plus vive du présentisme. Et les œuvres que Bilodeau a consacrées à l'orchestre en sont un vibrant témoignage. Même si elles interpellent d'une façon ou d'une autre la tradition musicale par l'intermédiaire d'un « coffre à outils étendu⁴³ », en ce sens où l'on peut percevoir des influences de Stravinski, Chostakovitch ou Stockhausen⁴⁴, les œuvres de Bilodeau sont tout à fait contemporaines de par les fusions stylistiques qu'elles proposent, les questionnements humains qu'elles portent et la manière dont elles nous parlent « chacune à [leur] manière⁴⁵ ». Car le compositeur doit aussi négocier avec les contraintes que renferme la commande qu'on lui passe, ce qui a été le cas de tout temps.

Dans une œuvre comme celle créée par l'OSM en 2011 ou *Le concerto du printemps* (créé par l'Orchestre de la francophonie en 2012)⁴⁶, ce qui fait la contemporanéité de l'écriture de Bilodeau tient dans la maîtrise des acquis techniques propres à l'orchestration, que ce soit dans l'énergie et la profusion des rythmes et de leurs déplacements, la densité des textures que permettent les alliages instrumentaux, la dramaturgie des gestes et des masses sonores, le déploiement virtuose pour élargir le spectre sonore, l'intensité des figures qu'il construit et déploie dans des durées variables. À cela s'ajoute, comme chez bon nombre de ses collègues, la connaissance des idiomes propres aux musiques rock et jazz, ce qu'une écoute attentive permet de percevoir. Ce à quoi on s'attend d'un compositeur qui brave l'orchestre ne tient-il pas aussi dans la maîtrise de l'instrument qu'on lui confie, ce à quoi répondent hautement les Bilodeau, Bertrand, Lizée, Sokolović et bien d'autres? Assurément, l'écriture orchestrale porte dans chacun des cas leurs traces distinctives.

Conclusion

Si l'orchestre est le point de départ des œuvres mentionnées ici, et que cet orchestre appartient à une longue tradition, je maintiens qu'il est travaillé dans une facture contemporaine. À l'image de ce qu'ont fait subir à l'orchestre des compositeurs comme Pascal Dusapin, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg et Dalbavie, les œuvres prises à témoin font état d'une écriture et d'une expression appartenant pleinement à leur époque. Même si l'écriture flirte

avec une tonalité élargie ou travaillée par polarités (donc non par fonctions tonales), vogue sur les acquis de la musique spectrale, puise son inspiration dans des idiomes propres au jazz, au rock et au folklore, se renforce d'instruments ou de dispositifs étrangers à la tradition orchestrale, capitalise sur les acquis des compositeurs passés, cette écriture n'en demeure pas moins contemporaine de par la fusion stylistique, l'intensité expressive, les alliages de sonorité et les questionnements poétiques actuels. Au regard de l'enjeu du passé musical, l'écriture orchestrale des compositeurs québécois est ancrée dans sa propre historicité : elle n'est pas un « retour à » ou un succédané d'œuvres passées, mais plutôt un investissement dans le présent le plus immédiat de la création musicale, gouverné par le désir de créer et de poursuivre l'expression qui s'y rattache. La question essentielle au moment présent est bien celle que formule Provost dans le texte relaté plus haut : « Comment puis-je contribuer à cette activité essentielle de l'homme : créer⁴⁷ ? »

47. Provost, [2001]2003, p. 630.

C'est la façon la plus simple et crue de circonscrire ce qu'est le présentisme de la création musicale et la raison pour laquelle l'orchestre s'est immiscé de manière aussi forte dans la composition actuelle. Les compositeurs mentionnés ici ont-ils délaissé pour autant le travail assisté par ordinateur, les formations réduites, l'approfondissement d'instrument solo, etc. ? La réponse est non, bien entendu, et l'écriture orchestrale a été évoquée comme symptôme d'une situation qui va en s'accroissant chez les compositeurs nés dans et après les années 1960. Les compositeurs associés à l'héritage des musiques électroacoustiques n'ont pas été mentionnés et il faudrait une autre étude pour jauger la pertinence de la notion de présentisme pour caractériser leur travail créateur. De même, les enjeux soulevés ces dernières années par de nombreux compositeurs et qui sont rattachés à l'écriture orchestrale ont été délibérément écartés, par exemple la question de l'accessibilité dans le rapport au public⁴⁸, l'intérêt croissant pour la création opératique (*Another Brick in the Wall – L'opéra* de Bilodeau) ou celui pour les croisements entre arts (par exemple, l'interaction avec les arts visuels chez Simon Martin).

48. Voir Hamel, 2015.

Au terme de cet article, l'on peut se demander si la question de départ quant à la relation qu'entretiennent les compositeurs actuels au passé musical est toujours aussi pertinente. Une fois mise de l'avant la valeur du moment présent au regard du métier, ce dont témoignent les recherches expressives ancrées dans l'écriture orchestrale, la question perd de son lustre. À n'en point douter, le passé musical et ses remugles ne sont plus la condition *sine qua non* par laquelle se justifient les actions présentes en matière de composition, notamment à « travers la figure dialectique par excellence de la conservation/suppression⁴⁹ » propre au modernisme, tant cette instance de légitimation a

49. Menger, [1983]2001, p. 332-333.

été supplantée par des considérations beaucoup plus pragmatiques comme le « dur désir de durer » et de voir ses œuvres créées, jouées, écoutées, puis rejouées. En ce sens, il me semble que, depuis le passage au nouveau millénaire, le passé n'est ni source d'anxiété, ni poids à porter, ni forme d'obsession au sein de la création musicale, pas plus que le futur n'est source de contraintes ou d'investissements prophétiques, alors que le présent de la composition a repris peu à peu ses pleins droits en interpellant haut et fort l'ardent désir de composer, et donc d'ajouter une pierre à l'édifice de la création humaine. Et la mise à l'épreuve de l'orchestre au cours des dernières années en a témoigné de manière vivifiante !

BIBLIOGRAPHIE

- BOULEZ, Pierre (2005), *Regards sur autrui*, textes présentés et réunis par Jean-Jacques Nattiez et Sophie Galaise, Paris, Christian Bourgois Éditeur.
- BUCH, Esteban (2006), *Le cas Schönberg : naissance de l'avant-garde musicale*, Paris, Gallimard.
- COOK, Nicholas (1998), *Music : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- DAHLHAUS, Carl ([1980]1989), *Nineteenth-Century Music*, traduit par J. Bradford Robinson, Berkeley, University of California Press.
- DELIÈGE, Célestin (1982), « Le legs de 1912 », in François Lesure (dir.), *Stravinsky : études et témoignages*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, p. 151-191.
- DUCHESNEAU, Michel (2016), « Commander une œuvre musicale », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, n° 2, p. 9-14.
- EL-GHADBAN, Yara (2009), « Facing the Music: Rituals of Belonging and Recognition in Contemporary Western Art Music », *American Ethnologist*, vol. 36, n° 1, p. 140-160.
- ÉLUARD, Paul (1946), *Le dur désir de durer*, Paris, Arnold-Bordas.
- FRYBERGER, Annelies (2016), « L'évaluation par les pairs en musique contemporaine en France et aux États-Unis », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, n° 2, p. 15-27.
- GOLDMAN, Jonathan (2013), « Introduction : des formations qui demeurent », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 23, n° 3, p. 5-8.
- GONNEVILLE, Michel (2012), « Entendu dans *Cette ville étrange* : l'un de nous », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 22, n° 1, p. 103-108.
- HAMEL, André (2015), « Entendu dans *Cette ville étrange* : d'accessibilité et d'authenticité », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 25, n° 1, p. 77-80.
- HARTOG, François (2003), *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil.
- HUSS, Christophe (2011), « Ouverture de la nouvelle salle de l'OSM – Julien Bilodeau, l'heureux élu », *Le Devoir*, <www.ledevoir.com/culture/musique/330846/ouverture-de-la-nouvelle-salle-de-l-osm-julien-bilodeau-l-heureux-elu> (consulté le 9 janvier 2017).
- KALTENECKER, Martin et Nicolas, François (dir.) (2006), *Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle : avec, sans ou contre l'histoire?*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine.
- KOSELLECK, Reinhart (1990), *Le futur passé*, traduit par J. Hoock et M.-Cl. Hoock, Paris, École des hautes études en sciences sociales.

- MCKINLEY, Maxime (2014), « Orchestre symphonique et génération X: dix œuvres québécoises », *La Scena Musicale*, vol. 20, n° 1, <www.scena.org/lsm/sm20-1/sm20-1_dixoeuvres_fr.html> (consulté le 20 décembre 2016).
- MENGER, Pierre-Michel ([1983]2001), *Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan.
- NICOLAS, François (2006), « Généalogie, archéologie, historicité et historialités musicales », in Martin Kaltenecker et François Nicolas (dir.), *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle: avec, sans ou contre l'histoire?*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, p. 39-49.
- NORA, Pierre (2013), *Recherches de la France*, Paris, Gallimard.
- PANNETON, Isabelle (1996), « L'après-rupture », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, p. 29-33.
- PROCTOR, George E. (1980), *Canadian Music of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press.
- PROVOST, Serge ([2001]2003), « Complexité/simplicité/complexité », in Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, « Vol. 1. Musiques du xx^e siècle », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 620-631.
- PROVOST, Serge (2010), « Gilles Tremblay: éléments d'une poétique musicale vus sous le prisme de Réseaux, Fleuves et Solstices », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, n° 3, p. 105-120.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice (1998), *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France.
- RANCIÈRE, Jacques (2000), *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- RANCIÈRE, Jacques (2006), « Autonomie et historicisme: la fausse alternative. Sur les régimes d'historicité de l'art », in Martin Kaltenecker et François Nicolas (dir.), *Penser l'œuvre musicale au xx^e siècle: avec, sans ou contre l'histoire?*, Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, p. 51-59.
- STRAUS, Joseph N. (2001), *Stravinsky's Late Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TROTTIER, Danick (2008), « La querelle Schoenberg/Stravinski: historique et prémises d'une théorie des querelles au sein de l'avant-garde musicale », thèse de doctorat, Université de Montréal/EHESS.
- TROTTIER, Danick (2009), « History, Autonomy, Composition, and Presentness: When Composers and Philosophers Cross Swords », *Intersections*, vol. 29, n° 1, p. 70-85.
- VAN VLIET, Kiersten (2017), « Nicole Lizée: adepte de la hantologie », *La Scena Musicale*, vol. 22, n° 5, p. 8-11.
- WEBER, William (2003), « Consequences of Canon: The Institutionalization of Enmity Between Contemporary and Classical Music », *Common Knowledge*, vol. 9, n° 1, p. 78-99.