

# **Vue d'ensemble de la musique interculturelle au Canada : politique, diversité et colonialisme**

## ***A Survey of Intercultural Music in Canada: Politics, Diversity, and Settler Colonialism in Performance***

Jeremy Strachan

Volume 28, numéro 1, 2018

De nouvelles racines pour une musique nouvelle ? Perspectives transtraditionnelles et transculturelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1044376ar>  
DOI : <https://doi.org/10.7202/1044376ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)  
1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Strachan, J. (2018). Vue d'ensemble de la musique interculturelle au Canada : politique, diversité et colonialisme. *Circuit*, 28(1), 59–69.  
<https://doi.org/10.7202/1044376ar>

Résumé de l'article

Cet article fait un survol des exemples récents de la production musicale interculturelle au Canada, et interroge les politiques de cette musique interculturelle en examinant la façon dont la compréhension multilatérale des identités culturelles est représentée et diffusée par des pratiques sonores, et demande surtout comment les récits utopiques de la diversité sociale dans les politiques canadiennes peuvent devenir dérégés de façon créative. Des ensembles tels que le Vancouver Inter-Cultural Orchestra, la Big World Band, et le New Canadian Global Music Orchestra se sont consacrés à faire de la musique qui puise dans une gamme d'influences où l'interculturalité se manifeste dans une esthétique sonore. Des artistes tels que Yamantaka // Sonic Titan et Lido Pimienta répondent à et critiquent la racialisation et la marginalisation de façons qui ne sont pas explicitement représentées dans le son. Enfin, des collaborations entre musiciens autochtones et non-autochtones ont pris une valence particulièrement aigüe comme moyen d'articuler la résurgence et la souveraineté culturelle du Canada dans le contexte post-CVR.

# Vue d'ensemble de la musique interculturelle au Canada : politique, diversité et colonialisme

Jeremy Strachan,

traduit de l'anglais par Véronique Robert<sup>1</sup>

Le multiculturalisme, comme l'a soutenu Gareth Stevenson récemment, est l'un des traits les plus constants de l'identité canadienne au XXI<sup>e</sup> siècle en tant que symbole, que politique et que « fait sociologique<sup>2</sup> ». En tant qu'idée, le multiculturalisme a précédé son officialisation sous forme de loi (l'adoption de la Loi sur le multiculturalisme canadien en 1988) de plusieurs décennies, du fait que l'histoire du Canada était vue de plus en plus comme un complexe hétérogène d'identités ethniques et culturelles par suite de l'afflux massif de réfugiés européens après la Seconde Guerre mondiale.

Bien que les politiques aux paliers fédéral et provincial (et territorial) imposent une reconnaissance et un soutien officiels du multiculturalisme, des études substantielles ont identifié des répercussions négatives sur divers groupes ethnoculturels<sup>3</sup>.

À l'heure actuelle, un nouveau discours sur la diversité tient un rôle central dans la politique publique, comme en attestent les nombreuses variations énoncées par le premier ministre Justin Trudeau ces dernières années sur le thème « la diversité fait notre force<sup>4</sup> ». Pourtant, bien que la notion de diversité soit suffisamment large pour inclure une gamme de marqueurs de l'identité bien au-delà des distinctions ethniques ou raciales (sexe, aptitudes, âge et ainsi de suite), elle suppose, comme le multiculturalisme, une mosaïque tout aussi fragmentée de groupes qui perdurent dans une coexistence mutuelle, quoique précaire. Le terme législatif de prédilection au Québec – interculturelisme – offre quelque chose de plus dynamique : un rapport fluide et

1. La version originale anglaise de ce texte est disponible sur le site internet de la revue. Visitez le [www.revuecircuit.ca/web/](http://www.revuecircuit.ca/web/) (consulté le 1<sup>er</sup> février 2018) pour la lire.

2. Stevenson, 2014, p. 206.

3. Voir, par exemple, Li, 2002 ; Okin, 1999 ; Eisenberg et Spinner-Halev, 2005 ; Fleuras, 2014.

4. Il faut noter que le terme diversité est en usage depuis assez longtemps. Beverley Diamond, en 2000, a contesté son utilisation dans le domaine de la recherche musicale et a demandé à quel point les études sur la musique au Canada figurent dans ses « comptes totalisateurs ». Diamond, 2000, p. 54.

5. Bouchard, 2002, p. 31.

6. Terme qu'emploie Jodi A. Byrd (2011, p. xix) pour désigner « les individus chassés vers les Amériques par la violence du colonialisme et de l'impérialisme européens et anglo-américains partout dans le monde » – Byrd catégorise utilement la tension entre les colonialismes du colon et de l'arrivant comme une cacophonie : « terme d'une importance critique diagnostiquant la persistance de la racialisation, de la subjugation et des positionnements hiérarchisés des sujets » (p. 53) qui explique les lectures intersectionnelles et horizontales de l'expérience coloniale.

7. Entrevue avec l'auteur, 10 juillet 2017.

entrelacé entre les cultures et les ethnicités, mais néanmoins « conçu dans un esprit de synthèse<sup>5</sup> ».

Dans toutes les expressions terminologiques mobilisées dans le but d'atteindre les idéaux de reconnaissance, de tolérance et d'inclusion du libéralisme occidental transparait la perception implicite que de tels gestes en faveur de la coexistence pacifique se produisent dans le cadre de définitions et d'allocations sanctionnées par l'État. La diversité n'est plus l'objectif ultime en soi, mais plutôt « l'unité dans la diversité ».

De la même façon que la diversité et le multiculturalisme sont devenus des moteurs importants de l'économie politique de la musique, l'exécution musicale au Canada a également commencé à refléter les sentiers croisés et polyvalents que les colons européens, les « arrivants<sup>6</sup> » et les musiciens indigènes ont empruntés dans la poursuite de leurs objectifs professionnels et artistiques – que l'on décrit, bien qu'imparfaitement, comme inter plutôt que multiculturels. En s'appuyant sur plusieurs exemples récents, cet article pose la question : quelles sont les valences de l'exécution musicale interculturelle au Canada au XXI<sup>e</sup> siècle ? Quelles orientations politiques abordent-elles et de quelles façons l'interculturalité en musique peut-elle exposer une couche du tissu social et politique canadien marquée par la tension, la dissonance et le potentiel ?

Le Vancouver Inter-Cultural Orchestra (VICO) est l'un des premiers exemples d'ensembles formés en réponse à la diversité culturelle du Canada. Depuis les années 1980, le compositeur Moshe Denburg, le fondateur du VICO, envisageait la création d'une « entité d'envergure » vouée à « la présentation de musique composée réunissant les instruments et les idées de nombreuses cultures<sup>7</sup> ».

Denburg a rapporté l'influence des premières expérimentations interculturelles dans la musique populaire à partir des années 1960 et 1970, par exemple George Harrison jouant du sitar avec les Beatles et le Concerto pour sitar et orchestre de Ravi Shankar. Toutefois, c'est seulement en 1999 que Denburg a proposé aux organisateurs du Sacred Music Festival de Vancouver – qui présentait des petits ensembles et des concerts de musique traditionnelle de partout dans le monde – d'écrire une pièce « pour tout le monde ».

*Rapprochements (Reconciliations) for Inter-Cultural Orchestra* de Denburg, pour vingt-huit instrumentistes et sept chanteurs, a été la première œuvre interprétée par le VICO. Elle fut présentée en novembre 2000 – date fort à propos, puisque la pièce évoque librement un parcours allant du conflit musical à la réconciliation. En préparant l'œuvre en vue de sa création, Denburg a reconnu les défis inhérents au fait de travailler avec des musiciens issus de

milieux où la notation ou les modes de transmission visuels ne sont pas privilégiés. Ces défis demeurent à ce jour un « problème » qu'il faut constamment résoudre, étant donné que le VICO se veut une plate-forme pour les compositions interculturelles créées par un seul auteur. Des solutions de contournement, telles que des fichiers MIDI, des sections improvisées et ainsi de suite, ont dénoué la majorité de ces impasses, mais d'autres considérations, tel le volume naturellement plus faible de nombreux instruments non occidentaux, affectent la musique. Par exemple, Denburg observe qu'avec les instruments à percussion tels que le tabla, le darabuka et d'autres tambours à main, la présence d'instruments à cordes pincées (comme le pipa, le zheng, l'oud et plusieurs autres) constitue le marqueur de différence audible au sein du VICO. Contrairement aux instruments symphoniques occidentaux, construits de manière à maximiser la projection du son dans de vastes espaces, l'intimité acoustique du sitar, par exemple, impose ses propres limites esthétiques en ce qui touche aux aspects pratiques des arrangements pour ensemble mixte.

Depuis 2001, le VICO a commandé plus de cinquante œuvres à une vingtaine de compositeurs canadiens d'origines culturelles diverses, au nom de la création de la « musique canadienne de demain ». La notion que le multiculturalisme canadien en tant que « fait social » mérite un nouveau type de musique reflétant ses interactions culturelles dynamiques nourrit la programmation et les initiatives de sensibilisation du VICO depuis près de dix-sept ans, et l'orchestre subsiste grâce à un éventail de subventions provinciales et fédérales visant à promouvoir ce genre d'expériences musicales. Jusqu'à récemment, le VICO pouvait se proclamer le seul ensemble d'envergure permanent voué exclusivement à la commande et à l'exécution de compositions interculturelles. De 2011 à 2014, un autre ensemble de la région de Vancouver, le Big World Band (BWB), a présenté ce qu'il décrivait comme « la nouvelle musique du monde » : un nouveau regard sur les musiques traditionnelles « de la Chine, de l'Inde, de la Perse et de l'Arabie en passant par l'Espagne, avec l'ajout de musiciens de traditions en provenance de l'Europe, des Amériques et au-delà<sup>8</sup> ». Tout comme le VICO, le BWB a été salué dans la presse locale comme étant « les Nations unies » de la musique<sup>9</sup>; cependant, le BWB fonctionnait comme un petit collectif de sept musiciens jouant d'instruments à percussion et à cordes pincées « de la Route de la Soie ». Le répertoire du BWB consistait en un mélange de compositions originales de membres de l'ensemble, de réinterprétations d'œuvres existantes, y compris une version de *Gnossienne 1* d'Érik Satie, dont l'exécution de BWB souligne les traits non occidentaux – l'écriture mélodique modale, l'accompagnement harmonique de style bourdon oscillant entre les accords de tonique et de sous-dominante,

8. Voir <http://earsay.com/bwb/> (consulté le 28 août 2017).

9. Voir <http://vi-co.org>, qui attribue cette citation à la radio de la CBC; et « Big World Band find common ground at Kay Meek », *North Shore News*, 14 février 2014. <http://www.nsnews.com/entertainment/music/big-world-band-find-common-ground-at-kay-meek-1.865639> (consulté le 29 août 2017).

10. Incluant une nomination pour le prix Nesika, décerné par le British Columbia Multicultural Advisory Board.

11. Cité sur la page Facebook du groupe (active au moment d'écrire ces lignes).

12. Le message original, à <http://performance.rcmusic.ca/event/new-canadian-global-music-orchestra-2017> (consulté le 14 juillet 2017) ne figure plus sur le nouveau site Web du RCM, mais ce texte a été utilisé dans d'autres documents promotionnels du NCGMO.

13. Avec le pianiste d'origine cubaine Hilario Duran.

ainsi que des notes ornementales qui, dans certains cas, sont remplacées par des portamentos que facilitent les instruments sans frettes. Bien qu'il ait cessé ses activités, le BWB, comme le VICO, a été reconnu pour ses efforts visant à promouvoir le multiculturalisme au Canada par l'exécution musicale<sup>10</sup>. De surcroît, sa manière d'aborder les échanges interculturels était centrée sur l'exploitation de nouvelles possibilités créatrices issues des croisements d'épistémologies musicales où plusieurs aspects de cultures musicales différentes engendrent des interactions recombinautes et génératives. Semblable à la position adoptée par le VICO, telle qu'exprimée par Moshe Denburg, une idée fondamentale qui inspirait le BWB était celle d'une « culture des origines » (*root culture*) – complexe autonome et distinct de connaissances et de pratiques capables de se fusionner avec plusieurs autres au cours d'échanges de collaboration expérimentaux, afin de produire des expressions musicales novatrices reflétant les conditions sociales ayant présidé à la création de l'ensemble.

L'ajout le plus récent à la liste des ensembles interculturels est le New Canadian Global Music Orchestra (NCGMO), fondé à la fin de 2016 dans le but de célébrer « la diversité et le pluralisme culturel<sup>11</sup> ». Conçu par Mervon Mehta, du Royal Conservatory of Music, l'ensemble vise à cibler directement les tensions omniprésentes entre la diversité canadienne et l'exécution de la musique classique. Les documents publicitaires annonçant le concert inaugural du NCGMO en juin 2017 au Koerner Hall, à Toronto, posaient la question : « Où, sinon au Canada aujourd'hui et en ce moment, les artistes de différentes traditions peuvent-ils se rassembler pour créer un nouveau corpus musical, voire une nouvelle tradition<sup>12</sup> ? » Financé par une subvention du Fonds Canada 150, le NCGMO est un projet en cours qui continue de s'épanouir sous la direction artistique du trompettiste et compositeur David Buchbinder. Ce dernier dirige également l'ensemble de jazz interculturel Odessa Havana<sup>13</sup>, qui connaît un franc succès, et il pilote Diasporic Genius, une initiative artistique de proximité cherchant à soutenir les activités interculturelles à Toronto.

Les méthodes de travail du NCGMO, selon les propres termes de Buchbinder, visent à générer entre les musiciens une familiarité allant au-delà des diverses approches techniques et stylistiques qui caractérisent leurs exécutions. En dehors de toute idée préconçue en matière de sonorité ou d'esthétique, la musique du NCGMO s'est élaborée au fil de plusieurs mois d'ateliers et de répétitions à la suite d'auditions rigoureuses menées à Toronto en 2016. Douze musiciens ont été choisis, rapporte Buchbinder, en fonction de leurs aptitudes comme interprètes ayant non seulement affiché une maîtrise de leurs

instruments respectifs, mais ayant aussi démontré une capacité à travailler à l'extérieur de leur zone de confort<sup>14</sup>. Les membres de l'orchestre sont tous des individus ayant immigré au Canada, à l'exception de la violoniste métisse Alyssa Delbare-Sawchuk. Et la plupart d'entre eux, explique Buchbinder, sont « des guerriers transculturels ». Buchbinder évoque par cette expression le quotidien des interprètes de musique non occidentale au Canada, où les scénarios d'interprétation impliquant le mélange de musiques traditionnelles différentes sont fréquents et permettent de survivre comme musicien professionnel. Avant d'entamer les répétitions musicales, Buchbinder a organisé plusieurs séances de groupe expérimentales où il utilisait des exercices visant à bâtir la confiance et la familiarité au sein de l'ensemble – y compris le récit de contes, une retraite communautaire, de même que des séances d'improvisation et des répétitions par pupitre. Les musiciens étaient encouragés à partager dans un fichier Dropbox des enregistrements significatifs de maîtres de leurs traditions musicales respectives et à consacrer du temps à les écouter individuellement. La musique que le NCGMO a interprétée à ce jour reflète les méthodes de travail intégratives de l'ensemble, et les œuvres elles-mêmes résultent de stratégies de composition collectives, de séances d'improvisation et du travail sur les idées issues d'éléments fondamentaux de la musique. Bien que les membres de l'orchestre ne lisent pas tous la musique, la plupart, comme l'a indiqué Buchbinder, possèdent un minimum de familiarité avec la notation occidentale, ce qui fait des arrangements pour l'ensemble un moyen approprié de préparer les œuvres en vue de l'exécution.

Dans les trois exemples ci-dessus, des points de tension communs influencent les processus interculturels de la création musicale, et je dirais même qu'ils définissent les termes selon lesquels l'interculturalité est envisagée et recherchée. Ceux-ci incluent les négociations touchant l'étendue des connaissances musicales parmi les interprètes; la maîtrise de leurs instruments respectifs et leur connaissance des répertoires traditionnels, ainsi que leur volonté et aptitude à adopter des méthodes collaboratives intertraditionnelles; des préoccupations quant à l'audibilité et à l'esthétique sonore lorsque l'on place des instruments acoustiques selon diverses combinaisons pour lesquelles ils n'ont pas été conçus à l'origine, de surcroît dans des lieux d'exécution inadéquats (telles de grandes salles de concert ou des scènes extérieures – endroits souvent privilégiés pour les exécutions « culturelles », les festivals et ainsi de suite). Malgré ces difficultés pratiques, ces ensembles prennent part aux récits d'harmonie culturelle – et en fait existent grâce à eux – promis par ce que Caitlin Gordon-Walker a appelé récemment le « nationalisme multiculturel », à savoir un modèle de nationalisme comptant sur sa capacité présumée à

14. Entrevue avec l'auteur,  
14 juillet 2017.

15. Gordon-Walker, 2016, p. 6.

satisfaire et agréer divers niveaux de différences en vue de son objectif ultime : atteindre l'unité dans la diversité<sup>15</sup>. À l'instar d'autres ensembles avant eux – on pense à Constantinople à Montréal (actif depuis 1998) et à l'Evergreen Club Gamelan à Toronto (depuis le début des années 1980) – le VICO, le BWB et le NCGMO dépendent tous, jusqu'à un certain point, d'une infrastructure de financement public fondée sur le mérite, qui fonctionne elle-même comme un prolongement de cette vision particulière du nationalisme et accorde visibilité et légitimité culturelle à ses bénéficiaires. Le fait est que ces expressions particulières d'échanges musicaux interculturels, aussi passionnants et précieux soient-ils, doivent être compris dans le cadre d'une politique où la différence est reconnue, tolérée et célébrée autant qu'elle est institutionnalisée et gérée.

Par contraste avec un modèle d'interculturalité reposant sur la fusion des musiques traditionnelles, il existe un grand nombre de musiciens œuvrant dans les genres populaires, dont les pratiques réproouvent énergiquement la rhétorique de tolérance et d'accommodement ancrée dans le discours multiculturel canadien. Yamantaka//Sonic Titan (YT//ST) fut fondé à la fin des années 2000 dans le quartier Saint-Henri, à Montréal, par Ruby Kato Attwood et Alaska B, qui étaient alors des étudiants en art à l'Université Concordia s'identifiant comme « métissés<sup>16</sup> ». Décrit par Alaska B comme un « collectif d'opéra expérimental<sup>17</sup> » et sur leur site Web comme un groupe « noh-wave psychédélique » fusionnant la pop, la musique métal, la musique bruitiste et la musique folklorique en un « cloaque culturel multidisciplinaire hyper orientaliste où "l'Orient" rencontre "l'Occident"<sup>18</sup> », YT//ST se réapproprie avec imagination des marqueurs sonores et visuels d'altérité dans leurs enregistrements et leurs prestations en direct élaborées – maquillages inspirés du Kabuki, textes en japonais mal articulés, vocables indigènes et ainsi de suite. Bien que les membres du collectif aient changé durant la dernière décennie (notamment avec le départ d'Attwood en 2015), YT//ST réunit un éventail d'artistes multidisciplinaires aux origines ethnoculturelles diverses. La chanson « One » (et sa vidéo) sur leur album *Uzu*, paru en 2013, illustre comment YT//ST s'attaque à des tropes anodins sur l'harmonie sociale sous-entendus par des slogans sanctionnés par l'État, de type « la diversité fait notre force ». Elle commence par une ronde iroquoise où des vocables sont superposés sur les visages des chanteuses Ange Loft (originaire du territoire de Kahnawake, qui a adapté la chanson pour le groupe) et Attwood portant un maquillage Kabuki. Sur le plan lyrique, les couplets problématisent le principe du multiculturalisme, « l'unité dans la diversité », au moyen d'une série de questions rhétoriques posées d'un point de vue marginalisé – « Vous

16. J'emploie ici la propre terminologie d'Alaska B., telle que citée dans Kotzer, 2015.

17. Cette description est tirée de la page personnelle LinkedIn de l'artiste.

18. Tiré du site Web du groupe, <http://ytstlabs.com> (consulté le 14 août 2017).

êtes-vous déjà demandé à quoi ça ressemble de vivre en Amérique<sup>19</sup>? » Visuellement, la diversité est représentée comme étant subversive et banale tout à la fois : une soirée dans un entrepôt où dansent une foule de fêtards gais, transgenres et membres de minorités, sur fond de musique jouée par l'ensemble. L'interculturalité est célébrée ici non pas pour sa contribution à la cohérence socio-politique de la nation, mais plutôt comme quelque chose d'irrépressible et d'irréductible au discours. C'est une manifestation du sentiment de perte d'appartenance et de dislocation ressenti par ceux dont la tolérance canadienne n'accepte pas vraiment la différence.

De la même façon, la chanteuse queer « Latinx » Lido Pimienta, qui a quitté la Colombie en 2005 pour immigrer au Canada – et qui s'identifie aussi comme Wayuu –, a mentionné lors d'une entrevue récente le sentiment d'aliénation inhérent à l'expérience de la diaspora au Canada : « Parfois j'ai l'impression que je ne suis plus colombienne. Mais je sais que je ne suis certainement pas canadienne non plus<sup>20</sup>. » Les deux albums de Pimienta (*La Papessa*, 2016 ; *Color*, 2010) s'inspirent de son patrimoine afro-colombien et indigène et présentent des chansons, chantées surtout en espagnol, sur des rythmes joués aux synthétiseurs. Les dimensions interculturelles de la musique de Pimienta ne sont pas vraiment tributaires d'une forme d'interaction entre la « tradition » et la « modernité », bien que celles-ci soient largement mobilisées et juxtaposées dans ses chansons. En réalité, sa visibilité croissante dans la musique populaire canadienne en tant que femme immigrante de couleur se présentant comme *queer* – *La Papessa* a remporté le prestigieux prix *Polaris* en 2017 – souligne à quel point l'échange interculturel est conditionné, fabriqué et négocié entre l'interprète et l'auditeur. De plus, point très important que Pimienta a soulevé à de nombreuses reprises, ces transactions sont marquées par le racisme, les gestes purement symboliques et l'exotisme qui, au Canada, imprègnent la programmation des concerts et festivals, le financement des arts et la critique musicale<sup>21</sup>.

Au cours des deux dernières décennies, les modalités de collaboration interculturelle entre les compositeurs de musique classique au Canada et les dramaturges, auteurs, musiciens et gardiens de la tradition indigènes ont connu un changement notable pour s'orienter vers le genre de partenariats durables, mutuellement bénéfiques et fructueux que de nombreux leaders indigènes réclamaient bien avant que les *Appels à l'action* de la Commission de vérité et réconciliation ne soient publiés en 2015. Même s'il critique le fait qu'elles ne font potentiellement que reproduire le « réflexe colonisateur de l'intégration<sup>22</sup> », le chercheur Dylan Robinson, spécialiste de la nation Stó:lō, observe qu'un nombre considérable d'œuvres innovantes combinant

19. Dans une correspondance par courriel (6 septembre 2017), Loft explique que les paroles sont une œuvre collective et qu'elles visent à traduire, en général, des sentiments d'insatisfaction à l'égard de la vie en Amérique du Nord.

20. Korduki, 2016.

21. Pimienta a accordé de nombreuses entrevues à la presse locale et nationale, où elle critique ces thèmes avec véhémence. Sa prestation à la Halifax Pop Explosion en octobre 2017 a attiré sur elle l'attention des médias internationaux lorsqu'elle a demandé aux spectateurs de race blanche de se diriger vers le fond de la salle pour faire de la place à l'avant aux femmes et aux personnes de couleur. Ceci est une tactique que Pimienta emploie souvent en concert comme « geste d'amour » ; toutefois, dans ce cas, cela lui a valu une réaction violente autant dans les médias traditionnels que dans les médias sociaux. Pimienta a été subséquemment l'objet de menaces de la part des commentateurs « alt-right » après que des organes de presse conservateurs (tels que The Rebel, Infowars et Daily Caller) eurent rapporté des versions biaisées de l'événement.

22. Robinson, 2012, p. 224.



23. Une étude de Mary Ingraham sur cette œuvre paraîtra sous peu.

24. Lors de sa présentation à Victoria et à Vancouver à l'automne, *Missing* a organisé des séances privées, sur invitation seulement, pour les familles victimes de traumatismes, et, après chaque exécution, on a offert un soutien culturel sous forme de cérémonie de purification par la fumée et d'effleurements avec des branches de cèdre.

25. En particulier pour *Footprints in New Snow*, documentaire radiophonique célébrant la création du Nunavut en 1995 à l'origine d'une intense controverse. Hatzis a répondu aux accusations d'appropriation par un long essai, «Footprints in New Snow: Postmodernism or Cultural Appropriation?» disponible sur le site Web du compositeur à <http://homes.chass.utoronto.ca/~chatzis/footpaper.htm> (consulté le 23 janvier 2018).

26. Témoin un débat enflammé à la Conférence d'Orchestres Canada en mai 2017 à Montréal. La panéliste Christine Friday a fait cette remarque : «J'ai été choquée par ce qui a été présenté sur scène. Pour moi, c'est une œuvre d'art égocentrique qui ne reflète en rien notre expérience véritable et notre histoire véritable. Nous semblons avoir fermé les yeux sur cette vérité parce qu'elle nous rend mal à l'aise...la pièce est allée directement à la réconciliation.» <https://soundcloud.com/orchestrascanada/deconstructing-systemic-issues-exploring-roles-within-reconciliation-projects> (consulté le 13 juillet 2017).

27. Diamond, 2012, p. 13.

les musiques indigènes et la musique ancienne, composées et présentées au Canada pendant la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, pourraient être considérées comme des itérations puissamment symboliques des types de confluences interculturelles sur lesquelles le Canada a été fondé. Plus récemment, beaucoup d'œuvres scéniques conçues pour être présentées dans le milieu de la musique classique et qui ont été montées au Canada privilégient l'engagement communautaire, la consultation et l'intégration de la culture indigène locale dans le cadre conceptuel de l'exécution. Pour n'en nommer que quelques-unes : la nouvelle version, par le Turning Point Ensemble, de l'opéra *The Lake* (1952) de Barbara Pentland et Dorothy Livesay, réalisée en consultation avec la Première Nation Westbank<sup>23</sup> ; la collaboration en 2017 de Brian Current avec les conteurs Tlicho Dene Rosa Mantla et Richard Van Camp ; et l'opéra *Missing* de la dramaturge métisse Marie Clements, dont Current a composé la musique (le livret est chanté en anglais et en Gitxan). À la lumière de la confusion entourant l'enquête sur les femmes autochtones assassinées et disparues, on ne peut surestimer la pertinence de cette dernière œuvre<sup>24</sup>.

La plus marquante des œuvres de cette catégorie, *Going Home Star: a Story of Truth and Reconciliation* montée par le Royal Winnipeg Ballet et créée en 2014, tente d'introduire des voix indigènes créatrices dans le cadre structurel et esthétique du ballet. Le compositeur Christos Hatzis, qui a collaboré à plusieurs reprises avec des chanteuses de gorge Inuit<sup>25</sup>, a travaillé en studio avec la chanteuse de gorge expérimentale Tanya Tagaq ainsi qu'avec Steve Wood, un Cri du Nord, afin d'échantillonner leurs voix pour les inclure dans sa partition éclectique. Celle-ci met en musique un scénario non linéaire tiré des écrits de Joseph Boyden – qui s'est lui-même trouvé récemment sous les projecteurs après avoir demandé à être reconnu comme autochtone. Bien qu'elle représente un moment culturel significatif et symbolique de la réconciliation colons-indigènes, on a reproché à *Going Home Star* d'être un récit eurocentrique au sujet du réseau de pensionnats autochtones<sup>26</sup>, et la collaboration entre Hatzis, Tagaq et Wood reflète des tensions esthétiques de longue date entre les musiques indigènes et leur capacité à «s'adapter» convenablement aux paramètres rigides imposés par l'exécution symphonique.

Comme le fait remarquer Beverley Diamond, «il n'est pas surprenant que la nature même de la rencontre transculturelle et en particulier l'impact du colonialisme<sup>27</sup>» soient demeurés un thème central d'étude au cours des deux dernières décennies, en ce qui touche la recherche sur les pratiques et traditions musicales indigènes. La dimension éthique de l'échange intercul-

turel est particulièrement significative quant à la manière dont les expressions musicales indigènes sont entrelacées dans les innombrables fils de la modernité musicale. Bien que les recherches de Beverley Diamond priorisent l'exploration des façons utilisées par les musiques indigènes pour adopter des styles non indigènes comme moyen d'affirmer leur autonomie, leur identité et leur propriété, les peuples indigènes du Canada ont une histoire longue et documentée concernant l'expropriation de textes musicaux à leur insu et sans leur permission.

En vérité, l'histoire de la musique classique canadienne peut être considérée comme un projet agressivement colonial<sup>28</sup>, puisque des centaines de compositions font un usage explicite ou indirect de chants, de mythes, d'imagerie et ainsi de suite<sup>29</sup>. L'opéra *Louis Riel* de Harry Somers (1967), qui a connu récemment une visibilité inhabituelle (pour la musique classique canadienne) grâce à sa présentation à Ottawa et à Toronto à l'occasion de Canada 150, fournit un exemple bien connu. Somers a mis en musique une complainte Nisga'a, enregistrée pour la première fois en 1927 par Marius Barbeau, transcrite par la suite par Ernest MacMillan et publiée dans *Music in Canada* (1955). La complainte était chantée par Alfred Sgat'iin (ou Skateen), du village de Gitlaxt'aamiks, dont la famille conserve les droits de propriété sur cette chanson. Selon le droit coutumier des Nisga'a, elle ne peut être interprétée sans permission. Jusqu'en 2017, les membres de cette communauté Nisga'a ignoraient que cette mélodie avait été utilisée par Somers, tout d'abord comme matériau pour la pièce vocale *Kuyas* (1965), puis insérée dans l'opéra à un moment crucial. D'après *Ahuulk Nisga'a*, le système complexe des lois traditionnelles, chaque exécution de la mélodie enfreint le protocole éthique et légal.

Dans le but de trouver des manières de réparer l'erreur de Somers, Dylan Robinson a organisé en 2017 plusieurs réunions coïncidant avec les présentations de *Louis Riel* par la Canadian Opera Company et le Centre national des Arts. Y participaient la direction de ces deux organismes, des membres de la distribution (y compris des membres indigènes faisant partie de l'Assemblée silencieuse dans la version de 2017), des leaders et des musiciens de communautés indigènes ainsi que des directeurs administratifs de la Canadian Opera Company, du Conseil des Arts du Canada, du Centre de musique canadienne, du Musée canadien de l'histoire et du Centre national des Arts. Même s'il ne s'agit pas du premier cas de mauvais usage de ce genre dans la musique classique canadienne, le dialogue qui a été initié entre les représentants du gouvernement Nisga'a Lisims et les leaders de cette communauté d'une part, et les successions de Harry Somers et de Mavor Moore

28. Les recherches actuelles et à venir de Robinson se penchent sur cette question.

29. Keillor, 1995 ; Strachan 2005.

(le librettiste de *Riel*) d'autre part, constitue une entreprise interculturelle reflétant les changements dans les paradigmes éthiques de l'exécution musicale au Canada au XXI<sup>e</sup> siècle.

30. Mahtani, 2002, p. 70.

Depuis les débuts du multiculturalisme officiel, la musique a joué un rôle majeur dans sa mise en œuvre. Dès 1973, dix millions de dollars avaient été alloués à des événements et à la programmation, à des festivals folkloriques notamment, afin de « promouvoir l'harmonie culturelle » parmi 500 groupes ethniques<sup>30</sup>. Tel qu'illustré dans l'étude récente de Parmela Attariwala, l'impact toujours croissant du multiculturalisme sur les systèmes de subventions au Canada a donné lieu à des critères complexes, changeants et contestés pour évaluer quels genres de musique se qualifient pour l'obtention de financement. Les conseils des arts, les musiciens et les décideurs poursuivent un combat incessant pour « démocratiser l'accès » aux opportunités, à la visibilité et à la légitimité jadis réservées principalement aux musiques d'influence européenne et à leurs interprètes<sup>31</sup>. Le VICO, le BWB et le NCGMO se consacrent à l'exécution de musique qui emprunte à une vaste gamme d'influences culturelles offertes par les flux transnationaux, les colons et les diasporas postcoloniales, et ces ensembles relèvent le défi d'incorporer des aspects musicaux de plusieurs identités ethnoculturelles différentes.

31. Attariwala, 2013, p. 164.

Toutefois, des artistes œuvrant dans le milieu pop/avant/indie, tels YT//ST, Lido Pimienta et de nombreux autres non mentionnés ici, ont des pratiques qui critiquent la racialisation, l'exotisme et la marginalisation – et y réagissent – de manières non représentées explicitement par le son. Leur art dénonce le déséquilibre des pouvoirs dans le multiculturalisme et le paysage géoculturel forgé par des décennies d'immigration en s'exprimant dans des genres établis, en recontextualisant les notions de représentation et d'appropriation dans les modes d'expression visuels et lyriques. Enfin, au moment où le Canada célèbre 150 ans de souveraineté nationale, les collaborations entre musiciens indigènes et non indigènes revêtent une importance particulièrement significative comme moyen d'articuler la renaissance, la souveraineté et la propriété des patrimoines tangibles et intangibles dont les peuples indigènes ont été dépossédés pendant des siècles de colonialisme. L'espace restreint ne permet pas un compte rendu exhaustif des multiples itérations des exécutions interculturelles qui ont eu lieu au Canada, et j'ai omis les noms de nombreux interprètes et ensembles dans un souci de concision. Ce qui précède illustre les conceptions diffuses et multilatérales des identités culturelles, leur représentation et circulation dans le cadre de pratiques sonores et, détail important, comment les discours utopiques sur la diversité sociale dans la politique canadienne peuvent être déstabilisés de manière créative – et productive.

## BIBLIOGRAPHIE

- ATTARIWALA, Parmela (2013), « Eh 440: Tuning into the Effects of Multiculturalism on Publicly Funded Canadian Music », Thèse de doctorat, Université de Toronto.
- BOUCHARD, Gérard (2012), *L'interculturalisme – un point de vue québécois*, Montréal, Boréal.
- BYRD, Jodi A. (2011), *The Transit of Empire: Indigenous Critiques of Colonialism*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DIAMOND, Beverley (2000), « What's the Difference?: Reflections on Discourses of Morality, Modernism, and Mosaics in the Study of Music in Canada », *Intersections*, vol. 12, n° 1, p. 54-75.
- DIAMOND, Beverley (2012), « Recent Studies of First Nations, Inuit, and Métis Music in Canada », in Beverley Diamond et Anna Hoefnagels (dir.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada: Echoes and Exchanges*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 10-26.
- EISENBERG, Avigail et SPINNER-HALEV, Jeff (dir.) (2005), *Minorities Within Minorities: Equality, Rights, and Diversity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FLEURAS, Augie (2014), *Racisms in a Multicultural Canada: Paradoxes, Politics, and Resistance*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- GORDON-WALKER, Caitlin (2016), *Exhibiting Nation: Multicultural Nationalism (and its Limits)*, Vancouver, University of British Columbia Press.
- KEILLOR, Elaine (1995), « Indigenous Music as a Compositional Source: Parallels and Contrasts in Canadian and American Music », in Timothy McGee (dir.), *Taking a Stand: Essays in Honour of John Beckwith*, Toronto, University of Toronto Press, p. 185-218.
- KORDUKI, Kelli (2016), « Meet Lido Pimienta, The Art Pop Warrior of the Latinx Underground », *Fader*, <http://www.thefader.com/2016/10/31/lido-pimienta-la-papessa> (consulté le 2 septembre 2017).
- KOTZER, Zack (2015), « The Expanding Universe of Yamantaka // Sonic Titan », *Musicworks* n° 123, <https://www.musicworks.ca/featured-article/expanding-universe-yamantaka-sonic-titan> (consulté le 13 août 2017).
- LI, P.S. (2002), *Destination Canada: Immigration Debates and Issues*, Toronto, Oxford University Press.
- MAHTANI, Minelle (2002), « Interrogating the Hyphen-Nation: Canadian Multicultural Policy and "Mixed Race" Identities », *Social Identities*, vol. 8, n° 1, p. 67-90.
- OKIN, Susan (1999), *Is Multiculturalism Bad for Women?*, Princeton, Princeton University Press.
- ROBINSON, Dylan (2012), « Listening to the Politics of Aesthetics: Contemporary Encounters Between First Nations/Inuit and Early Music Traditions », in Beverley Diamond et Anna Hoefnagels (dir.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada: Echoes and Exchanges*, Montréal, McGill-Queen's University Press, p. 222-248.
- STEVENSON, Gareth (2014), *Building Nations from Diversity: Canadian and American Experience Compared*, Montréal, McGill-Queen's University Press.
- STRACHAN, Jeremy (2005), *Music Inspired By Aboriginal Sources at the CMC: A Repertoire Guide*, Toronto, Centre de musique canadienne.