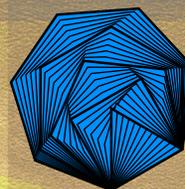
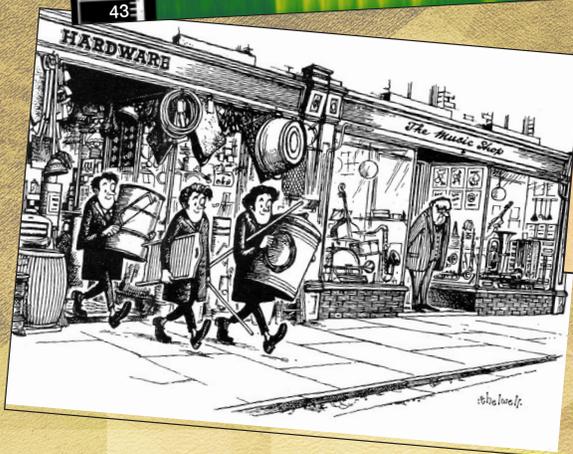
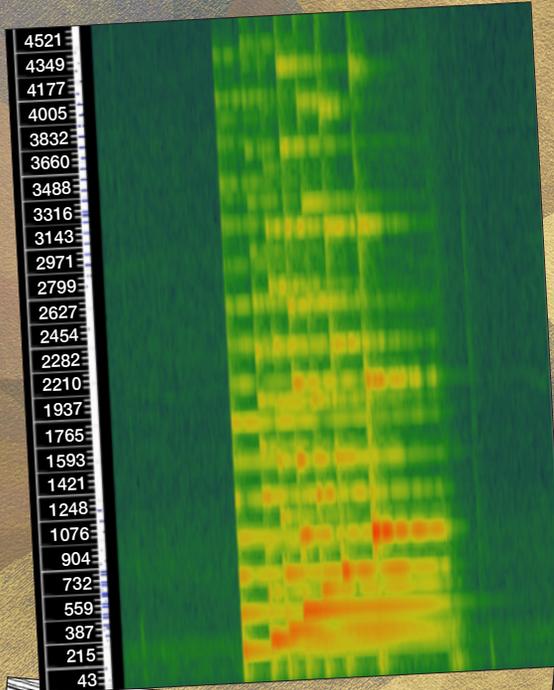
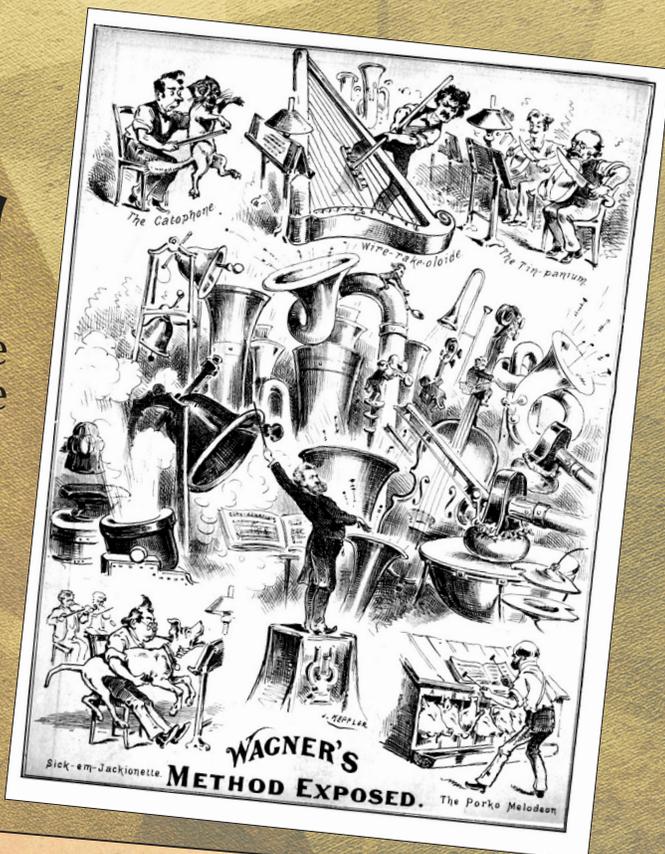


Les Cahiers

de la Société québécoise de recherche en musique

VOLUME 18 – NUMÉRO 1 – 2017

*Regard sur la relève :
Nouvelles avenues
en recherche*



SOCIÉTÉ
QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE
EN MUSIQUE

***Regard sur la relève :
Nouvelles avenues en recherche***

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

| | |
|--|----|
| Éditorial | 7 |
| Sandria P. Bouliane et Danick Trottier, rédacteurs invités | |
| La critique musicale d'Émile Vuillermoz autour de la Première Guerre mondiale : | 9 |
| Musique apolitique et relations franco-allemandes Marie-Pier Leduc | |
| Women's Musical Agency and Experiences in Vernon Lee's <i>Music and its Lovers</i> | 23 |
| Kristin Franseen | |
| Femmes et jazz dans le Québec de l'entre-deux-guerres : | 31 |
| Entre le récit historique, les archives et le passé Vanessa Blais-Tremblay | |
| Bilan et perspectives sur la situation des compositrices au Québec : Vers un décloisonnement des identités | 41 |
| Vicky Tremblay | |
| Cool Control, Occam, and Océan: The Radigue and Bozzini Game | 51 |
| Emmanuelle Majeau-Bettez | |
| «Rip It Up and Start Again» : Reconfigurations de l'audible sous le régime esthétique des arts | 67 |
| Daniel Frappier | |

| | |
|-------------------|----|
| Résumés | 81 |
| Abstracts | 83 |
| Les auteurs | 85 |

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
 Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 Case postale 8888, succursale Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8

Adresse physique : Département de musique de l'Université du Québec à Montréal
 1440, rue Saint-Denis, local F-4485
 Montréal (Québec) H2X 3J8
 Téléphone : 514-987-3000, poste 4075
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2017
 Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
 Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
 ISSN 1929-7394 (En ligne)
 ISBN 978-2-924803-15-8

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, Printemps 2017, Copyright 2019
 Tous droits réservés pour tous les pays.

Les **Cahiers**
de la Société québécoise de
recherche en musique
VOLUME 18 – NUMÉRO 1 – 2017

*Regard sur la relève :
Nouvelles avenues en recherche*



SOCIÉTÉ
QUÉBÉCOISE
DE RECHERCHE
EN MUSIQUE

NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. Avril 1983 : Actes du premier colloque, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. Mai 1983 : Répertoire des membres de l'ARMuQ, rédigé par Irène Brisson
3. Juin 1984 : Actes du deuxième colloque, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. Novembre 1984 : Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945), dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. Mai 1985 : Musialogues : Maryvonne Kendergi, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. Septembre 1985 : Actes du troisième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. Mai 1988 : Actes du quatrième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. Mai 1987 : Actes du cinquième colloque, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. Mai 1988 : Catalogue collectif des archives musicales au Québec, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. Juin 1988 : Actes du sixième colloque, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. Septembre 1989 : Actes du septième colloque, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. Avril 1990 : Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. Mai 1991 : Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. Mai 1992 : Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. Mai 1994 : Actes du onzième colloque, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. Juin 1995 : Actes du douzième colloque, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. Juin 1996 : Actes du treizième colloque, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. Décembre 1996 : Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

- Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997 : Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n^o 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n^o 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999 : Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? » Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n^o 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n^o 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.
- Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »
- Vol. 8, n^o 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002
- Vol. 8, n^o 2, juin 2006 : Réminiscences
- Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception
- Vol. 10, n^o 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec
- Vol. 10, n^o 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-crédation
- Vol. 11, n^{os} 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music
- Vol. 12, n^{os} 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie
- Vol. 13, n^{os} 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement
- Vol. 14, n^o 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique
- Vol. 14, n^o 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)
- Vol. 15, n^o 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international
- Vol. 15, n^o 2, automne 2014 : Le style et l'idée: De la fonction à la perception, de la typologie à la pratique
- Vol. 16, n^{os} 1-2, automne 2015 : Transferts culturels et autres enjeux stylistiques
- Vol. 17, n^o 1, printemps 2016 : Apprentissage et enseignement de la musique au 21^e siècle : L'apport des sciences et des technologies
- Vol. 17, n^o 2, automne 2016 : S'affirmer, s'exprimer, s'engager

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 18 – NUMÉRO 1 – 2017

RÉDACTEUR EN CHEF

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

RÉDACTEURS INVITÉS

Sandria P. Bouliane (Université du Québec à Montréal)

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Julie Mireault

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION INVITÉE

Marie-Christine Parent

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

Jérôme Blais (Université Dalhousie)

Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)

Paul Cadrin (Université Laval)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)

Sylvie Hébert (Université de Montréal)

Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)

Christopher Moore (Université d'Ottawa)

Caroline Traube (Université de Montréal)

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

RELECTEURS EXTERNES

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)
Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)
Annie Gérin (Université du Québec à Montréal)
Sandria P. Bouliane (Université du Québec à Montréal)
Marie-Christine Parent (chercheuse indépendante)
Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

DIRECTRICE ADMINISTRATIVE

Marie-Hélène Breault
Nathalie Courchesne, intérim

MAQUETTE ET MISE EN PAGE

Bruno Deschênes

ILLUSTRATIONS DE COUVERTURE

Illustrations libres de droit.
Arrière-fond de la couverture : Shutterstock.com.

DISPONIBLE

érudit

Promouvoir et diffuser la **recherche** et la **création**
Promoting and disseminating **research** and **creation**

www.erudit.org

Éditorial

Sandria P. Bouliane (Université du Québec à Montréal), rédactrice invitée

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal), rédacteur invité

L'équipe de rédaction des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* s'est engagée dans une voie nouvelle et tout à fait prometteuse avec le présent numéro, lequel propose six articles rédigés par des étudiantes et étudiants provenant de la musicologie, mais aussi de disciplines connexes, en l'occurrence l'enseignement de la musique et l'histoire de l'art. Voie nouvelle disons-nous dans la mesure où le numéro est consacré à la relève dans le domaine de la recherche en musique et met en relief les enjeux épistémiques qui animent les autrices et auteurs, les musiques du vaste xx^e siècle et du jeune xxi^e siècle occupant une place de choix avec en arrière-fond une préoccupation constante pour les études du genre, les études culturelles, les musiques de création ainsi que les discours sur la musique. Voie tout à fait prometteuse disons-nous aussi puisque le numéro fait la démonstration d'une qualité de transmission scientifique qui est à l'image de l'enseignement prodigué dans nos universités québécoises et qui passe par le travail dans les archives, l'investigation ethnographique, la maîtrise de la littérature musicologique et la mise à l'épreuve de concepts clés. Le numéro qui nous a été confié à titre de rédactrice invitée et de rédacteur invité a émané du désir de mettre à l'avant-plan les travaux des étudiantes et des étudiants, ce qui a conduit les *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* à faire appel aux lauréates et lauréats du concours de conférences scientifiques de la SQRM (Marie-Pier Leduc, Kristin Franseen et Vanessa Blais-Tremblay), ainsi qu'aux étudiantes et étudiants ayant manifesté un intérêt pour le numéro suite à un appel à contributions (Vicky Tremblay, Emmanuel Majeau-Bettez et Daniel Frappier). Cela dit, il est arrivé par le passé que la revue publie un article dans les mêmes circonstances, donc en lien avec le concours de conférences.

C'est ainsi que les six contributions à la base du présent numéro montrent le dynamisme des recherches en musique effectuées en sol québécois. Il s'agit d'ailleurs de l'un des mandats de la SQRM, vecteur de diffusion qui valorise le

travail scientifique en musique par ses nombreux concours, par l'attribution de prix en argent ou par des occasions de diffusion. Avec le présent numéro, les *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* se placent donc au cœur de la mission de la SQRM en soutenant la publication d'articles dans un contexte d'études universitaires où les chances de diffusion se font parfois rares et entrent souvent en conflit avec le temps qui doit être consacré à la finalisation du parcours scolaire. Or les autrices et auteurs n'ont pas à rougir d'être regroupés dans un numéro consacré à la relève tant les avenues explorées ici contribuent à l'avancement des connaissances de façon à la fois originale et stimulante. Qui plus est, le travail de rigueur scientifique que poursuivent les *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* est resté le même à travers un processus d'évaluation où sont intervenus à la fois la rédactrice invitée et le rédacteur invité, des relectrices et relecteurs externes ainsi que certains membres du comité scientifique. Le travail réalisé pour chaque contribution en vue d'en améliorer le contenu a pu bénéficier d'une situation enviable dans la mesure où les résultats de recherche à la base des contributions s'appuyaient bien souvent sur plusieurs années de travail et sur l'extraction des données les plus solides de travaux universitaires, fût-ce à la maîtrise, au doctorat ou lors d'un contrat à titre d'auxiliaire de recherche.

De ces contributions, la première surprise a été de constater que trois d'entre elles ont pour principale période le premier xx^e siècle, de la France à la Grande-Bretagne en passant par le Québec. C'est ainsi que le numéro s'ouvre sur un article de **Marie-Pier Leduc** consacré au critique musical Émile Vuillermoz, dont l'activité dans la France de l'entre-deux-guerres est incontournable tout autant que problématique vu les prises de position hautes en couleur de l'auteur et l'abondance de sa production écrite. En se basant sur un corpus d'écrits provenant de *La Revue rhénane* des années 1920 à 1924, l'autrice montre comment le critique développe un discours qui se module au gré du contexte

alors que sa position portant sur l'universalité de la musique entre en tension avec les visées nationalistes que laissent transparaître certaines de ses idées en contexte d'après-guerre. L'article de **Kristen Franseen** fait progresser le numéro du côté des études du genre et de la réception musicale en ayant pour principal objet d'étude le livre *Music and its Lovers* que fait paraître en 1933 l'écrivaine britannique Vernon Lee. Comme Lee a cumulé une foule de données sur les pensées musicales exprimées par des auditrices à une période précise de l'histoire, tout l'intérêt de son étude consiste, selon l'autrice, à mettre au premier plan les goûts des auditrices à travers des expériences d'écoute favorisées par le canon musical provenant du XIX^e siècle. Cherchant aussi à combler un retard par rapport à l'intérêt porté aux femmes en musicologie, **Vanessa Blais-Tremblay** étudie l'apport des femmes à la scène montréalaise de l'entre-deux-guerres, période portée par le jazz et l'ivresse alors que les cabarets associés au *nightlife* insufflent au Québec un vent de modernité. L'autrice montre que si les femmes se sont affirmées sur cette scène en contribuant à sa diversité culturelle, ethnique et de genre, cette situation n'a pas été sans poser problème sur le plan de la réception à une époque où le péché moral, qu'il soit associé au plaisir du corps, à l'ethnicité ou à l'identité de genre, a fortement été décrié par les autorités au nom des valeurs conservatrices. Ces trois contributions ont ceci d'original et de stimulant qu'elles découlent toutes d'une recherche dans les archives, mettant ainsi à profit de nouvelles données et l'importance toujours persistante des sources de première main en musicologie historique.

Des trois autres contributions venant compléter le numéro, l'autre surprise a été de constater à la fois le déplacement des approches et le renouvellement des questions sur des thèmes qui occupent la musicologie depuis quelques décennies, mais dont le traitement gagne justement à être renouvelé. L'article proposé par **Vicky Tremblay** revient ainsi sur des publications ayant un statut canonique en musicologie lorsque vient le temps de s'intéresser aux études de genre, soit les travaux publiés par Susan McClary, Marcia J. Citron, Marie-Thérèse Lefebvre et plusieurs autres au cours des années 1990. Or, tout l'intérêt du regard porté par l'autrice consiste à questionner les acquis de cette littérature à l'aune des réalités musicales que font valoir plusieurs compositrices depuis l'arrivée des années 2000, là où la fluidité des pratiques et le fait de dépasser une binarité primaire (*i.e.* hommes versus femmes) deviennent importants. Les musiques de création offrant

l'occasion de poursuivre les études sur des musiciennes, **Emanuelle Majeau-Bettez** s'engage également dans cette voie en proposant une analyse de type ethnographique sur la compositrice Éliane Radigue dans le contexte de l'appropriation d'une œuvre par le Quatuor Bozzini, soit *Occam Delta xv*. Contribuant ainsi à l'ontogenèse des œuvres et aux études de performance rattachées aux musiques de création, l'autrice analyse les réactions des instrumentistes et de la compositrice dans un contexte où les niveaux de compréhension évoluent et s'entrechoquent, notamment en ce qui concerne des attentes spécifiques quant à la façon d'interpréter l'œuvre en devenir. La contribution signée par **Daniel Frappier** clôt le numéro en l'ouvrant sur plusieurs enjeux, à la fois esthétiques et historiques, qui ont à voir avec les discours produits sur la musique et le bruit depuis l'arrivée de la modernité alors que les grandes catégories découlant de l'histoire musicale et des genres, du romantisme au rock, sont souvent impuissantes à rendre compte des moyens d'expression de celle ou de celui qui crée en situation où les contraires peuvent être mis à profit. Les frontières et les pratiques se mélangent et se brouillent depuis que le régime esthétique des arts — selon le cadre conceptuel proposé par le philosophe Jacques Rancière — a ouvert le champ de tous les possibles dans le domaine artistique. Ce sont les incidences à la fois conceptuelles et épistémologiques sur notre façon d'appréhender la musique que l'auteur analyse. Les contributions qui précèdent la sienne, autant dans le contexte de l'entre-deux-guerres que dans celui des musiques de création, tendent à consolider les réflexions qu'il propose quant à la façon dont l'audible se déploie depuis la fin du XIX^e siècle.

Ce numéro n'aurait pas été possible sans la contribution de plusieurs personnes qu'il nous sera permis de remercier, soit Marie-Christine Parent qui a été mandatée à titre de secrétaire de rédaction pour ce numéro, Julie Mireault et Jean Boivin de l'équipe de la revue pour leur appui et leurs conseils, enfin les relectrices et les relecteurs ainsi que les membres du comité scientifique qui sont intervenus d'une façon ou d'une autre dans le processus scientifique. Que les autrices et les auteurs soient aussi chaudement remerciés pour leur travail et leur dévouement aux recherches portant sur la musique ! À n'en point douter, la relève scientifique dans le domaine de la musique est solidement outillée pour faire avancer les connaissances de demain et déployer à nouveau le champ des possibles quant à la richesse que comporte l'étude de la musique, ce dont le présent numéro porte le témoignage.

La critique musicale d'Émile Vuillermoz autour de la Première Guerre mondiale : Musique apolitique ?

Marie-Pier Leduc
(Université de Montréal et
Université libre de Bruxelles)

De 1920 à 1924, le critique musical français Émile Vuillermoz (1878-1960) a publié dans *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, un mensuel culturel bilingue fondé par le Haut-commissariat de la République française dans les provinces du Rhin durant l'occupation de la Rhénanie par la France après la Première Guerre mondiale. L'objectif de la revue était de favoriser un rapprochement de la Rhénanie avec la France et de détourner la région de l'influence de Berlin, à la suite du Traité de Versailles de juin 1919 (Milkovitch-Rioux 2003b, 333-334).

Dans ce contexte, les écrits de Vuillermoz pour *La Revue rhénane* participent dans une certaine mesure au projet politique français d'affaiblissement de l'Allemagne¹, ce qui peut sembler surprenant lorsque l'on connaît la trajectoire politique de Vuillermoz jusque-là : avant 1914, puis surtout durant la Grande Guerre, il s'oppose au nationalisme fermé et adopte une position plutôt pacifiste et antimilitariste qui laisse de surcroît transparaître sa germanophilie. Le paradoxe du passage d'une attitude pacifiste et antimilitariste à la participation à un projet politique visant l'affaiblissement de l'Allemagne n'est que d'apparence. Il existe en fait une constance dans le discours tenu par Vuillermoz durant la Guerre et dans les pages de *La Revue rhénane*. Outre la présence de thèmes récurrents tout au long de sa carrière, notamment la notion de progrès et la promotion de la musique de Fauré, Debussy et Ravel², Vuillermoz présente toujours la création musicale comme devant être autonome (donc apolitique) et universelle. Il s'avère cependant que ce type de discours décrivant la musique comme un

trait d'union entre les peuples peut être mis au service de différents projets politiques, parfois même contraires.

Dans cet article, je propose d'étudier, à travers le cas des écrits de Vuillermoz publiés pendant la Première Guerre mondiale, puis entre 1920 et 1924 dans les pages de *La Revue rhénane*, comment le discours préconisant l'apolitisme de la musique n'est pas forcément apolitique et peut changer de sens selon le contexte.

Itinéraire politique de Vuillermoz jusqu'en 1920

Vuillermoz est principalement connu comme critique musical et cinématographique. Prolifique, il a publié des milliers de textes entre 1899 et 1960³. Au tournant du siècle, Vuillermoz participe aux comités éditoriaux et écrit dans des revues littéraires dreyfusardes (*Germinal* et *Messidor*). Quelques années plus tard, il prend la plume dans deux organes de presse associés au Parti radical de centre gauche, soit *La Nouvelle Presse* (1907-1908) et *L'Action : Quotidienne, anticléricale, républicaine et socialiste* (1911). Il est hasardeux d'établir une adéquation entre la ligne éditoriale d'un journal et la pensée politique de ceux qui y écrivent. Cependant, le *contenu* de certaines des critiques musicales de Vuillermoz atteste de ses affinités avec la gauche modérée anticléricale et humaniste. D'ailleurs, il fonde son argumentaire contre Vincent d'Indy et la Schola cantorum autant sur ces considérations sociopolitiques que sur des éléments esthétiques :

M. Vincent d'Indy a voulu, fort imprudemment d'ailleurs, enchaîner étroitement son art et ses convictions. Il a, de ce fait, alourdi son enseignement musical d'une foule de

¹ Les causes de l'occupation par la France d'une grande portion de Rhénanie jusqu'en 1930 (et de la Ruhr de 1923 à 1925) sont multiples. En plus d'affaiblir l'Allemagne, il s'agit de garantir la sécurité territoriale de la France par la démilitarisation de la rive gauche du Rhin et d'une bande de 50 kilomètres sur la rive droite ainsi que d'obtenir des assurances sur le paiement des réparations de guerres. Pour un portrait complet de cette occupation, voir Milkovitch-Rioux 2003a.

² Voir Kelly et Moore 2018, 11-12 ; Wheeldon 2018, 221-226 ; Trotter 2018, 302-312 ; Leduc (à paraître).

³ Vuillermoz a également mené en parallèle une activité de compositeur, principalement au début du XX^e siècle. Il a étudié au Conservatoire de Paris, dans la classe d'Harmonie d'Antoine Taudou et dans la classe de Composition de Gabriel Fauré où il s'est lié d'amitié avec Maurice Ravel, entre autres. Il est l'auteur d'un recueil de *Chansons populaires françaises et canadiennes* et, sous le pseudonyme de Gabriel Darcy, de diverses pièces plus légères.

considérations morales, politiques, religieuses et sociales du plus fâcheux effet. [...] [La Schola cantorum] fut, officiellement et collectivement, nationaliste, antisémite et anti-dreyfusarde avec une puérile ostentation et eut le tort impardonnable de subordonner son esthétique à ces mesquines préoccupations qui devraient rester éternellement étrangères à la musique (Vuillermoz 1909, 240-241).

Rappelons que Vuillermoz est l'un des membres fondateurs de la Société musicale indépendante (SMI), créée en 1910 en opposition à la Société nationale de musique (SNM), alors dirigée par d'Indy et jugée trop conservatrice esthétiquement et trop nationaliste par certains musiciens. La SMI se distingue effectivement par une programmation beaucoup plus près de l'avant-garde française et ouverte à l'avant-garde internationale, notamment Zoltán Kodály, Béla Bartók, Igor Stravinski, Arnold Schönberg, Manuel de Falla, Enrique Granados, Alfredo Casella et Ralph Vaughan Williams (Duchesneau 1997, 65-92).

Tout au long de sa carrière, et particulièrement durant la Première Guerre mondiale, Vuillermoz plaide pour l'autonomie de la musique à l'égard du contexte. D'une part, la musique est considérée comme un langage universel sur lequel la nationalité n'a pas un impact significatif et, d'autre part, la création est envisagée comme le fruit de luttes purement esthétiques. Dès lors, le nationalisme musical de même que la bonne entente forcée entre musiciens français en temps de guerre lui paraissent inconcevables.

Rejet du nationalisme, entre patriotisme et pacifisme

En 1914, Vuillermoz a 36 ans et fait partie de la génération mobilisée, mais ne va pas au front en raison de problèmes cardiaques⁴ et intègre les services auxiliaires le 17 février 1915. Il travaille d'abord au ministère de l'Armement, puis au Bureau de la Censure, au contrôle télégraphique et ensuite à la censure des journaux quotidiens jusqu'en 1919⁵. Le rythme de publication de Vuillermoz sur la musique diminue en raison de la disparition de la plupart des organes de presse où il écrivait et de la réorganisation du milieu musical⁶. Vuillermoz pallie le peu d'opportunités d'écrire sur la musique en entamant une activité de chroniqueur et de billettiste dans la presse quotidienne vers la fin de 1915, notamment dans *Excelsior* (textes signés

Évariste, Gabriel Darcy ou Émile), *Le Temps* (signés V. ; il y tient également une rubrique cinématographique⁷) et *Le Journal* (signés Évariste). C'est dans le cadre de sa rubrique athématique du *Temps* qu'il recommence à chroniquer sur la musique en décembre 1915. Jusqu'alors, il n'avait publié sur la musique qu'à une seule reprise depuis le début de la guerre, en mars 1915, à l'occasion d'un numéro spécial de *La Revue musicale SIM* dont il était le rédacteur en chef depuis 1912, intitulé *Bulletin musical publié par les soins de La Revue musicale SIM et Courrier musical réunis*. En janvier 1916, il prend la plume dans une nouvelle revue musicale, *Théâtres et Concerts*, dont il a été un des principaux animateurs avec Régis Gignoux, Henri de Curzon et Louis Schneider et qui deviendra *Musique et Théâtre* en juin 1916 (jusqu'en novembre) puis *Le Théâtre et La Musique* en décembre de la même année (jusqu'en janvier 1918). À l'exception de ces dernières revues musicales et d'une « lettre » parue dans la *Gazette des classes du Conservatoire de Nadia et Lili Boulanger* en 1917, c'est principalement dans la presse quotidienne et les revues d'idées qu'il publie sur la musique : *La Grande Revue*, *L'École et la vie*, *L'Éclair*, *France-aviation* (qui devient *France-industrie et France-aviation*) et *L'Europe nouvelle*. Le tableau 1 ci-dessous liste les organes de presse dans lesquels Vuillermoz a publié durant la Première Guerre mondiale.

Le premier article signé par Vuillermoz durant la guerre est un manifeste contre le nationalisme en musique. Il propose un « Credo du musicien » pastichant « Le Credo patriotique » de l'académicien Henri Lavedan (1914⁸), et dans lequel il prend position dans le débat sur la possibilité de jouer de la musique allemande ou austro-hongroise durant la guerre. La musique germanique est alors divisée en trois catégories : les œuvres « classiques » consacrées et hors droits d'un Bach, Mozart, Beethoven et même Schumann ; les œuvres contemporaines ou récentes toujours sous droits d'un Brahms, Strauss ou encore Schönberg, qualifiées de musique « boche⁹ » ; et, comme pivot entre les deux groupes, la musique de Wagner, libre de droits depuis janvier 1914, mais considérée par plusieurs comme anti-française (Caballero 1999, 606-607 ; Buch 2004). Les Français adoptent des positions diverses face à la musique austro-germanique : à un extrême, se trouvent ceux qui, comme Camille Saint-Saëns, Frédéric Masson ou encore

⁴ Il s'agit de la raison invoquée sur son carnet militaire conservé dans le Fonds Émile Vuillermoz (FEV) de la Médiathèque musicale Mahler (MMM) à Paris, boîte 1, porte-document noir. Vuillermoz est alors dans l'armée territoriale (classe de 1898).

⁵ « Renseignements produits à l'appui d'une proposition de Chevalier dans la Légion d'honneur » (1925) et « Renseignements produits à l'appui d'une proposition d'Officier dans la Légion d'honneur » (1935), dossier de membre de la Légion d'honneur, Archives nationales de France (AN), site de Fontainebleau, 19800035/338/45485.

⁶ Pour une liste des périodiques musicaux publiés pendant la guerre, voir Segond-Genovesi 2007, 404-405 et 433.

⁷ Au sujet du rôle de Vuillermoz dans les débuts de la critique cinématographique, voir Heu 2003.

⁸ « Le Credo patriotique » sera mis en musique par Alfredo Barbïrolli en 1916.

⁹ Remarquons que le terme péjoratif « Boche » (pour Allemand) peut englober des musiques stylistiquement différentes. Selon le locuteur, il est possible que l'expression renvoie plus spécifiquement à un style considéré barbare — et donc d'influence allemande — même si, plus largement, il émane d'un compositeur français, mêlant ainsi considérations politiques et esthétiques (Buch 2004, 66-68 ; Fulcher 1999, 207).

Tableau 1. Liste des organes de presse dans lesquels Vuillermoz a publié durant la Première Guerre mondiale.

| Titre | Années | Nombre d'articles sur | | |
|--|---------------|-----------------------|---------------|---------------|
| | | la musique | d'autres arts | divers sujets |
| <i>Bulletin musical publié par les soins de La Revue musicale SIM et Courrier musical réunis</i> | 1915 | 1 + 1 signé SIM | | |
| <i>Excelsior</i> | 1915– | ≥ 1 | | ≈ 100 |
| <i>Le Temps</i> | 1915– | ≥ 11 | ≥ 42 | ≥ 6 |
| <i>La Grande Revue</i> | 1916 | 1 | | |
| <i>Le Guide musical</i> | 1916 | 2 (reprises) | | |
| <i>Le Journal</i> | 1916- 1917 | | 1 | 6 |
| <i>Théâtres et Concerts</i> | 1916 | 5 | | |
| <i>Musique et Théâtre</i> | 1916 | 7 | 2 | |
| <i>Le Théâtre et La Musique</i> | 1916- 1918 | 22 | 2 | |
| <i>Gazette des classes du Conservatoire</i> | 1917 | 1 | | |
| <i>L'École et la vie</i> | 1917– | | 1 | 6 |
| <i>L'Éclair</i> | 1918– | 29 | 6 | |
| <i>France-aviation</i> | 1918– | ≥ 2 | | |
| <i>L'Europe nouvelle</i> | 1918– | 11 | | |

Charles Tenroc — qui est le principal animateur de la Ligue pour la défense de la musique française¹⁰ — rejettent toute production culturelle allemande du présent ou du passé, à la fois par protectionnisme économique et pour préserver les «vertus ethniques» des arts et de la morale française (Buch 2004, 56-58; Schmid 2008, 78-81; Leteuré 2014, 135-162; Moore 2018b, 65-96). À l'autre extrême, quelques rares figures sont favorables à la musique allemande même contemporaine, tel Ravel qui considère qu'«il serait dangereux pour les compositeurs français d'ignorer systématiquement les productions de leurs confrères étrangers et de former ainsi une sorte de coterie nationale» (Ravel, cité dans Duchesneau 1996, 130). Entre les deux se trouve une multitude de positions intermédiaires aux justifications variées et parfois contradictoires. Par exemple, d'Indy, bien que farouchement nationaliste, réaffirme la place de Wagner parmi les grands compositeurs universels, mais critique Mozart qui aurait été plus insultant envers la

France que Wagner dans *Une capitulation* (Buch 2004, 64-65). Debussy, quant à lui, ne participe pas à la Ligue pour la défense de la musique française, mais rejette la musique allemande, à la fois celle de Gluck, de Wagner ou de Strauss¹¹ (Kelly 2008, 68-69).

Dans son «Credo du musicien», Vuillermoz — dont la position est sans équivoque contre le bannissement de la musique des compositeurs canoniques germaniques y compris Wagner — soulève avec ironie¹² les paradoxes dans le traitement inégal des grands compositeurs des nations ennemies et remet en question les motivations de ceux qui y sont en faveur :

— Je crois que le maître Saint-Saëns vient de donner à l'univers une magnifique leçon de désintéressement.

— Je crois que, d'un seul coup de truelle, le maître Masson a muré dans sa tombe, pour l'éternité, ce malheureux petit bougre de Richard Wagner.

— Je crois que Beethoven n'est pas né à Bonn, que Schumann avait l'accent de Marseille, que Mozart est originaire du Périgord et qu'en cherchant bien, on trouverait aux alentours de la place Saint-Sulpice la maison natale de Jean-Sébastien Bach (Vuillermoz 1915).

La critique de Saint-Saëns était déjà un leitmotiv de Vuillermoz avant la guerre, et l'est encore plus depuis le début du conflit et spécifiquement concernant le nationalisme exacerbé du compositeur qui ne «veut [que] “tuer du Boche”, et ne pouvant manier ni la grenade ni la mitrailleuse, il l'extermine, en rêve, dans l'histoire de la musique» (Vuillermoz 1918f).

Il en va de même pour la musique germanique contemporaine. Dans un article félicitant les Concerts Padeloup pour leur programmation axée sur la musique française — qui plus est moderne —, il affirme son ouverture par principe à la musique allemande, «classique» ou contemporaine. Le seul critère invoqué est la *valeur* de l'œuvre: «on ne trouvera jamais ici la moindre excommunication contre une œuvre d'art étrangère, qu'elle porte la signature de Beethoven, de Wagner, de Richard Strauss ou même de ce goujat de Weingartner, s'il lui arrivait d'avoir du génie» (Vuillermoz 1918c). Pour Vuillermoz, les génies (passés et présents) font partie d'une communauté universelle transcendant les frontières. Cette idée, il l'exprimait déjà pendant la crise

¹⁰ Sur Tenroc et la Ligue nationale de défense de la musique française, voir plus particulièrement Caballero 1999, 593-595.

¹¹ Cet article se concentre principalement sur les écrits. Pour une analyse du rapport au politique et à la guerre des œuvres musicales de Debussy, voir Wheeldon 2009; concernant la *Sinfonia brevis de bello gallico* de d'Indy, voir Buch 2006; concernant les deux sonates op. 108 et 109 de Fauré (respectivement pour violon et violoncelle), voir Caballero 1999, 616-622.

¹² L'ironie est une composante importante du style de Vuillermoz et elle doit être relevée, au risque de mal interpréter ses écrits. «Le Credo du musicien» n'est pas un soutien à Saint-Saëns comme l'a affirmé Stéphane Leteuré (2014, 145-146).

d'Agadir¹³ de septembre 1911, alors que les tensions entre la France et l'Allemagne étaient à leur paroxysme :

Il ne faut pas [...] demander [aux musiciens] de modifier leur géographie de l'Europe artiste où les frontières intellectuelles ne sont pas dessinées du tout d'après le pointillé des frontières politiques. La carte internationale de l'art présente un tracé bien différent de celui qu'étudient les ministres des affaires étrangères ou les officiers d'état-major. Pontoise s'y trouve à une distance incalculable de Paris tandis que Moscou, Munich, Bruxelles, Carlsruhe et Boston ne sont que les chefs-lieux de canton d'un même département [...]. L'océan classique ne baigne pas les mêmes rivages que l'Atlantique et le grand fleuve wagnérien et ses affluents serpentent curieusement autour de la mappemonde, déterminant une ligne de partage des eaux assez différente de celle qu'ont établie les spécialistes de l'hydrogr[aphie] (Vuillermoz 1911).

Vuillermoz condamne à l'occasion la trop grande place occupée par le canon au détriment des compositeurs contemporains français, notamment ceux de la génération au front (entre autres Ravel et Ladmiraault). Comme ce canon est principalement austro-germanique, certains passages de ses critiques pris isolément pourraient être considérés comme une marque de chauvinisme. Ce serait oublier que Vuillermoz spécifie toujours qu'une fois les jeunes compositeurs français programmés, il est tout à fait possible de « reprendre sans remords vos relations passées avec Beethoven, Schumann, Wagner et Richard Strauss dont nul musicien doué de raison ne vous interdira jamais le commerce ! » (Vuillermoz 1916f). C'est que l'opposition est ici beaucoup plus sur le plan générationnel que national. Vuillermoz est loin d'être le seul à condamner par principe le bannissement de Wagner et d'autres figures de la musique allemande ou à considérer le canon austro-germanique comme appartenant à un patrimoine universel : Maurice Ravel, Charles Kœchlin, Jean Marnold et par moments Louis Laloy, par exemple, partagent une position similaire. Fauré, figure emblématique de la musique française s'il en est une, réaffirme l'influence de la musique allemande (ou de toute autre nationalité) sur le développement de la musique française, alors que plusieurs ouvrages musicographiques tentaient de minimiser les échanges culturels entre les deux pays afin de promouvoir une généalogie « purement » française, comme c'est le cas dans *La musique française d'aujourd'hui* (1916) de Georges Jean-Aubry (Caballero 1999, 600-607 ; Gaboriaud 2014, 1080-1081).

L'historien Michel Winock a proposé de distinguer les nationalismes que la France a connus entre nationalisme *ouvert* et nationalisme *fermé* (1990, 37-40). Le premier renvoie à un nationalisme patriotique issu des mouvements républicains d'émancipation des peuples, tandis que le second base sa conception de la nation sur la notion de race qui doit donc être protégée (Winock 1990, 11-18). Nous pouvons inclure dans ces deux grands courants plusieurs sous-formes d'expression du nationalisme : de la fierté nationale au racisme le plus violent en passant par le protectionnisme, le patriotisme, le nationalisme conservateur, le chauvinisme, l'ethnocentrisme, la xénophobie, etc. Winock remarque par ailleurs que ces deux principaux courants du nationalisme n'ont jamais été cloisonnés dans leur expression (1990, 13). Cependant, avec l'Union sacrée — politique de trêve entre les différentes tendances politiques et religieuses du pays au nom de l'intérêt national instaurée par Raymond Poincaré en 1914 —, une convergence réelle opère entre ces deux formes de nationalisme (Winock 1990, 23-28), bien qu'une distinction subsiste chez certains. C'est sur cette distinction entre nationalisme ouvert (nommé *patriotisme*) et nationalisme fermé (désigné par *nationalisme*) que Carlo Caballero s'appuie pour analyser l'attitude de Fauré durant la guerre, qu'il juge relever plutôt du patriotisme que du nationalisme (1999, 597-596). Le compositeur avait participé à plusieurs initiatives de promotion de la musique française, mais avait refusé d'être membre du comité de la très nationaliste Ligue pour la défense de la musique française déjà évoquée.

Sans oublier que ces concepts utilisés dans un sens large en cachent d'autres, nous pouvons affirmer que le patriotisme de Fauré correspond en partie à l'attitude de Vuillermoz. Ce dernier est sensible à la précarité des musiciens français et s'implique dès août 1914¹⁴ auprès de l'Œuvre fraternelle des artistes, qui collecte des fonds pour venir en aide aux artistes en chômage forcé¹⁵. Bien qu'il rejette la moralisation et la politisation des *œuvres*, l'*industrie* musicale peut quant à elle participer à l'effort de guerre, mais son rôle « doit être commercial et non sentimental » (Vuillermoz 1918e). Il appelle à un plus grand dynamisme de l'édition musicale française, et à une centralisation des initiatives par la création d'une association soutenue par l'État (Vuillermoz 1916e¹⁶). L'industrie musicale française aurait tout avantage à s'appuyer sur la musique allemande, en plus de la musique

¹³ La crise d'Agadir est une crise diplomatique et militaire entre la France et l'Allemagne survenue en 1911 et qui menaçait de se solder par un conflit armé. À l'issue de la crise, l'Allemagne a renoncé à sa présence au Maroc et, en contrepartie, la France a cédé à l'Allemagne des territoires en Afrique centrale qui se sont ajoutés au Cameroun allemand.

¹⁴ Le 28 août 1914, il sollicite la participation de Charles Kœchlin sur du papier en-tête de l'organisme (Fonds Charles Kœchlin [FCK], MMM, Correspondance : 2^e série, boîte 11, lettre n^o 7).

¹⁵ Fondée par Alfred Cortot, l'Œuvre fraternelle des artistes, dont les statuts sont définis le 14 août 1914, est sous l'autorité du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, Albert Dalimier (Second-Genovesi 2007, 414 ; Anselmini 2013, 148).

¹⁶ Cet article a été repris dans le numéro 33-35 (17 août 1914-16 décembre 1916) du *Guide musical*.

française ou des pays alliés. Plutôt que de rejeter Wagner, il propose

de l'enchaîner à notre char, de le faire travailler pour nous, de l'obliger à enrichir nos éditeurs, nos imprimeurs, nos graveurs, nos instrumentistes et nos chanteurs. Préparons [...] un répertoire wagnérien fabriqué chez nous, pour infliger à l'édition allemande un échec retentissant (Vuillermoz 1918e).

Pour régler le déséquilibre entre la musique française et étrangère, Vuillermoz ne préconise pas un développement autocentré de la musique, mais un renforcement de l'économie musicale du pays :

Le libre échange des chefs-d'œuvre sur notre territoire sera sans danger si nous avons enfin des graveurs, des imprimeurs, des éditeurs, des directeurs de théâtre, des associations de concerts, des chefs d'orchestre, des interprètes et des journaux capables de soutenir victorieusement toutes les concurrences (Vuillermoz 1916d).

La position patriotique (au plan économique) et non (voire anti) nationaliste de Vuillermoz prend parfois la forme, et de plus en plus à partir de 1917, d'un discours antimilitariste et pacifiste. Il est difficile de déterminer s'il s'agit d'un changement progressif de la pensée de Vuillermoz ou s'il avait masqué par autocensure ses idées antimilitaristes au début de la guerre (il était, après tout, bien placé pour connaître des limites permises puisqu'il travaillait au Bureau de la Censure). Déjà, en mars 1915, dans l'éditorial du *Bulletin musical* signé SIM dont Vuillermoz est fort probablement l'auteur¹⁷, il affirme qu'une des missions de la musique est de pacifier «les peuples dont les mœurs n'ont jamais eu, hélas! Un plus pressant besoin d'être adoucies!...» (SIM [Vuillermoz] 1915). En août 1917, il publie une critique élogieuse de la satire antimilitariste *La machine à finir la guerre* de Régis Gignoux et Roland Dorgelès qui serait «le premier symptôme de la révolte du bon sens contre la Bêtise-au-front-de-taureau¹⁸ qui piétine dans le sang» (Vuillermoz 1917c, 2), soutien à peine voilé à la révolte de plusieurs poilus après la meurtrière bataille du Chemin des Dames qui mena aux mutineries de 1917.

Plus spécifiquement dans ses critiques musicales, en plus de militer «par probité nationale» contre la «niaiserie nationaliste» (Vuillermoz 1918k), Vuillermoz cherche à humaniser l'ennemi, et à démontrer que les Allemands et les Austro-Hongrois ne sont pas tous barbares. Ce procédé argumentatif n'est pas sans rappeler, certes dans une version acceptable pour la censure et centrée sur le monde musical, celui interdit de certains groupes pacifistes militants¹⁹. À la veille de l'Armistice, il publie dans *L'Europe nouvelle* une anecdote exemplifiant l'ouverture internationaliste du chef d'orchestre hongrois Arthur Nikisch :

Il y a un an environ, dans une [des] capitales neutres [...], un chef d'orchestre de mes amis²⁰ se trouva nez à nez avec le *capellmeister* Arthur Nikisch, venu, lui aussi, à la tête d'une compagnie autrichienne pour défendre les intérêts intellectuels de son pays. [...]

En apercevant le chef d'orchestre français, Nikisch poussa un cri de joyeuse surprise et s'élança à sa rencontre [...]: «Que je suis heureux de vous rencontrer! s'écria-t-il avec cordialité. Donnez-moi des nouvelles de la musique à Paris. Que fait-on de beau chez vous? Debussy travaillait-il? Que fait Ravel? Vous savez, j'ai étudié la *Mer*, les *Nocturnes*, *Daphnis et Chloé*, quelles merveilles! Je les ai inscrits à mes prochains concerts. Mais signalez-moi les nouveautés intéressantes. Je me les procurerai. Y a-t-il des musiciens nouveaux? Je me tiens au courant le plus possible, mais je crains de ne pas tout connaître... Quand donnez-vous votre concert? Demain?... J'y serai, sans faute!... Puis-je vous inviter au mien?...» (Vuillermoz 1918j).

Il poursuit en proposant «une distinction morale» entre les compositeurs bellicistes «comme Weingartner et Siegfried Wagner qui se sont exclus eux-mêmes de l'«internationale artistique» par leur lâche servilité» et les compositeurs pacifistes «comme Richard Strauss et Nikisch qui ont eu le courage de refuser leur signature ardemment sollicitée par les rédacteurs officiels du fameux manifeste des quarante-treize²¹!» (Vuillermoz 1918j).

C'est dans les pages de l'hebdomadaire *L'Europe nouvelle* dans lequel Vuillermoz tient une rubrique musicale de septembre 1918 à janvier 1919 que ses écrits revêtent le plus explicitement une connotation pacifiste.

¹⁷ Vuillermoz était rédacteur en chef de *La Revue musicale SIM* avant la guerre et le style de l'éditorial correspond au sien.

¹⁸ L'expression «Bêtise au front de taureau» est issue de «L'examen de minuit» de Charles Baudelaire (dans l'édition de 1868 des *Fleurs du mal*). Dans ce contexte, elle renvoie au signifiant étymologique du mot hécatombe (sacrifice rituel de cent bœufs pour les dieux), métaphore du sacrifice des vies humaines pour une cause supérieure absurde.

¹⁹ Voir par exemple le tract de juin 1915 du «Comité d'action féminine socialiste, pour la paix, contre le chauvinisme»: «Il n'est pas vrai que les Allemands soient des barbares. Et si vous interrogez votre bon sens naturel, [...] vous conviendrez que s'ils n'avaient pas vos qualités, ils en avaient d'autres, non moins appréciables, que vous n'avez pas; ou s'ils avaient des défauts différents des vôtres, ils n'en avaient pas de plus mauvais» (cité dans Rajsfus 2014, 115-116).

²⁰ Il s'agit fort probablement d'André Messager, ami de Vuillermoz, qui a effectué plusieurs tournées de propagande à la tête de la Société des concerts du Conservatoire (Holoman 2004, 355-361) ou encore de Rhené-Baton, qui a lui aussi effectué des tournées durant la guerre, aux Pays-Bas (Tchamkerten 2001). Pour un portrait approfondi des tournées de propagande françaises, voir Moore 2018b, 45-64.

²¹ Le Manifeste des 93, ou *Appel des intellectuels allemands aux nations civilisées*, est un document de propagande publié en octobre 1914 en réaction aux accusations d'exactions contre l'armée allemande.

Cet hebdomadaire, créé en janvier 1918 par la militante pacifiste et féministe Louise Weiss avec le soutien financier de Hyacinthe Philouze²², cherche d'abord à étudier les mouvements politiques et intellectuels internationaux et à préparer l'après-guerre, notamment par la promotion de l'idée de la Société des Nations (SdN) et donnera plus tard son appui à la politique d'apaisement d'Aristide Briand au début des années 1920 et aux Accords de Locarno en 1925²³ (Manigand 2007). Dans l'article qui vient d'être cité, Vuillermoz évoque même la SdN en formation. Dans ce qui peut être lu comme une métaphore du «concert des nations», il affirme que si la SdN devait se doter d'un orchestre, «c'est un travailleur et un curieux comme Nikisch qui sera prêt, le premier, à diriger son premier concert!» (Vuillermoz 1918j).

L'union sacrée, une atteinte au progrès musical

La lutte au nationalisme et l'ouverture internationaliste ne sont pas les seuls thèmes qui, chez Vuillermoz, revêtent une connotation pacifiste. Il revient plusieurs fois sur le thème de l'Union sacrée dont il dénonce l'application dans le monde de la musique, qui «ne s'accommode pas des mêmes principes que la politique²⁴», et même dans la sphère politique. En effet, dans les pages de *L'Europe nouvelle*, la critique de l'union sacrée musicale vient appuyer la voix pacifiste de l'hebdomadaire à l'époque où les consignes de censure dictées par Georges Clemenceau — nouvellement Président du Conseil des ministres depuis le 16 novembre 1917, et alors jusqu'au-boutiste — cherchent à éradiquer le pacifisme et le défaitisme²⁵ (Forcade 2016, 175-181). Vuillermoz est probablement conscient de la possible lecture politique de ses écrits. Il s'est en effet familiarisé avec la rhétorique des différents mouvements pacifistes dont il surveille l'expression écrite dans son travail de censeur, et la récupère sous forme de métaphore dans ses critiques musicales. Ainsi, sous sa plume, les Concerts Colonne-Lamoureux (associés depuis le 6 décembre 1914 au nom de l'Union sacrée)

sont coupables d'«impérialisme» ancré dans un «idéal réactionnaire» (Vuillermoz 1918i), vocabulaire qui n'est pas étranger à celui utilisé par les socialistes pacifistes pour dénoncer une guerre «impérialiste», par exemple, dans la *Déclaration franco-allemande commune aux socialistes et syndicalistes français et allemands*²⁶. La solution proposée est une critique indépendante et compétente, non restreinte par l'esprit d'union sacrée, condition dont il se plaint depuis janvier 1916²⁷, et qui n'est évidemment pas sans préoccupations corporatistes (la survie de la profession de critique). Vuillermoz est, de façon générale, sévère envers la propagande politique et la censure.

Bien que le niveau politique soit présent dans les critiques musicales de Vuillermoz, elles contiennent principalement des préoccupations d'ordre esthétique: il voit dans l'union sacrée des musiciens une revanche des artistes trop âgés pour la mobilisation qui profitent de l'envoi au front des jeunes compositeurs de l'avant-garde, tel Ravel, pour rétablir leur emprise sur les tendances musicales, «persuadés que leur esthétique particulière répond à tous les besoins d'un artiste contemporain et que tout pas avant n'est que cubisme, ravelisme, bochisme et bolchevisme» (Vuillermoz 1918h). Vuillermoz s'oppose farouchement au projet de fusion de la SNM et de la SMI tenté par Alfred Cortot au nom du principe d'Union sacrée et qui s'est soldé par un échec (Duchesneau 1996); il garde d'ailleurs une grande rancœur à ce sujet, et promet d'en publier un jour l'histoire²⁸. C'est que Vuillermoz entretient une conception de la musique basée sur le progrès, où l'art est comparé à une «éternelle course au flambeau» où il est nécessaire de «lutter contre le coureur épuisé [dont il faut] ouvrir de force les vieilles mains ridées qui se crispent autour de la torche et s'emparer brutalement de la flamme qui va s'éteindre entre des doigts tremblants» (Vuillermoz 1918h). L'ennemi du progrès musical n'est pas la musique des nations ennemies, mais la guerre, cette «régression de la civilisation» (Vuillermoz 1918g), et ceux qui en profiteraient pour assoir

²² Louise Weiss quitte l'hebdomadaire par protestation contre une ligne éditoriale qu'elle juge incohérente en 1919. Elle y revient en 1920 et en devient la directrice (Weiss 1970, 234-303).

²³ *L'Europe nouvelle* publie des chroniques musicales d'au moins un autre musicographe aux idées plutôt pacifistes, Jacques-Gabriel Prod'homme qui avait fondé *La Revue franco-allemande/Die Deutsch-französische Rundschau*, un organe prônant l'amitié franco-allemande dont il a été le corédacteur en chef de 1898 à 1902 (Anonyme 2001). On y trouve également fréquemment des articles de Fernand Le Borne, dont le discours est beaucoup plus nationaliste.

²⁴ Lettre d'Émile Vuillermoz à Charles Koechlin, 23 août 1916. FCK, MMM, Correspondance: 2^e série, boîte 11, lettre s.n. Déjà «Le Credo du musicien» de Vuillermoz publié en mars 1915 et dont il a déjà été question peut être considéré comme une critique de l'union sacrée, puisque «Le Credo patriotique» qu'il pastiche en est l'incarnation en raison des éléments religieux et républicains qu'il unit.

²⁵ Il est à noter que Vuillermoz collaboré à deux journaux à la ligne germanophile et défaitiste secrètement soutenus par des fonds allemands: *Le Journal* où il publie sept billets sous pseudonyme entre février 1916 et janvier 1917 avant l'éclatement du scandale à l'automne 1917, et *L'Éclair* où il écrit régulièrement sur la musique à partir de février 1918, dans la nouvelle mouture du journal moins compromise depuis que son propriétaire, Ernest Judet (qui sera par la suite accusé de trahison), s'était exilé en Suisse (Forcade 2016, 197-201; 227-229).

²⁶ Il s'agit d'un manifeste issu de la Conférence de Zimmerwald (Suisse) de 1915 où se sont réunis des délégués socialistes et syndicalistes internationalistes de tous pays en dissidence avec leurs organisations qui soutiennent l'Union sacrée.

²⁷ Par exemple, il écrit avec ironie: «Un des bienfaits les plus communément escomptés de cette guerre est la guérison — certaine, nous dit-on — de cette fièvre de critique dont la France est atteinte depuis si longtemps. Ayant découvert les joies de l'union sacrée [...] il est certain que les transactions intellectuelles, les échanges de la pensée, les dettes et les créances de l'esthétique sont soumis en ce moment au régime du moratorium. Une convention tacite a suspendu tout contrôle et toute juridiction dans le domaine de l'art» (Vuillermoz 1916a).

²⁸ Par exemple dans Vuillermoz 1917b (cité dans Duchesneau 1996) et Vuillermoz 1918b.

leur autorité. Son pacifisme prend ici une dimension bien moins insurrectionnelle (lutte des classes) qu'humaniste (rejet de la guerre au nom du progrès social et par extension artistique). En outre, le langage musical ne devrait pas être influencé par le contexte: il prédit qu'«il n'y aura pas de musique de guerre» (1916d²⁹).

Ainsi, Vuillermoz refuse de transiger sur ses modalités d'existence de la musique: «Être ou ne pas être, voilà la seule question qui se pose pour l'art en temps de guerre, mais si son droit à l'existence est reconnu, il n'a pas le droit de renier son idéal» (Vuillermoz 1916c). Même discours en février 1917 dans la *Gazette des classes du Conservatoire*³⁰ où, après avoir évoqué les bénéfiques «Querelles des Anciens et des Modernes», il affirme de façon provocatrice: «Ne faites plus de musique si la musique est une préoccupation indigne d'un peuple qui se bat. Mais si vous en faites, ne croyez pas plus patriotique de la faire mauvaise que de la faire excellente» (1917a, 37). En d'autres mots, la musique doit suivre son cours, continuer ses luttes et ne pas être affectée par le contexte de guerre³¹. Pour ce faire, il propose de retirer les musiciens du front et de les faire œuvrer au «prestige culturel» du pays, argumentant qu'en temps de guerre totale, la lutte pour la suprématie intellectuelle est aussi importante que la bataille militaire. La musique peut jouer un rôle particulier dans l'influence des Français auprès des neutres, car elle est «un moyen puissant de pénétration pacifique et un facteur économique d'une sérieuse importance» (Vuillermoz 1918a, 6). Dans cette argumentation, Vuillermoz joint deux de ses préoccupations. La première est le dynamisme de la vie musicale française — que tout prétexte est bon à encourager — basé d'une part sur la vitalité des luttes esthétiques internes et d'autre part sur un patriotisme économique³². La seconde préoccupation

est le risque de perte de génies ou de génies en devenir, idée qu'il exprimait déjà en septembre 1911, au moment de la crise d'Agadir déjà évoquée:

Un artiste, même s'il est ardemment patriote se demandera toujours si les victoires enrichissent mieux une nation que la conservation des quelques hommes de génie dont le sang aura été répandu au cours de la lutte. [...]

Qu'on veuille bien songer à ce que l'Allemagne aurait perdu au double point de vue de son prestige international et de ses transactions commerciales à une victoire qui lui aurait coûté la vie d'un Richard Wagner. Toute sentimentalité mise à part, il faut bien reconnaître la très grave portée sociale et économique du coup de fusil anonyme qui abattrait un Goethe, un Schumann, un Beethoven ou un Liszt. [...] Et, dût ce propos scandaliser notre ministre de la guerre, ne serait-ce pas payer trop cher les tas de sable marocains, le caoutchouc ou l'ivoire congolais que d'en faire le prix d'un massacre où l'on nous déteriorerait le soldat de deuxième classe Ravel (Maurice) ou le lieutenant de réserve Debussy (Claude-Achille)? (Vuillermoz 1911).

Il est clair, à la lecture des écrits de Vuillermoz, qu'il souhaiterait faire partie des musiciens démobilisés et mis au service du «prestige culturel» de la France. Dans sa correspondance, il se plaint à plusieurs reprises du mode de vie en temps de guerre et de son travail à la censure qu'il juge «tyrannique³³» et «abrutissant³⁴». Il plaide pour «la mise en sursis du plus modeste auxiliaire au titre artistique» (Vuillermoz 1918a, 6)³⁵. Le «titre artistique» auquel Vuillermoz pense est probablement celui qu'il a occupé comme codirecteur artistique avec Rhené-Baton³⁶ des Concerts Padeloup (Concerts populaires), relancés en 1918 après plus de trois décennies de pause par le producteur cinématographique Serge Sandberg³⁷. De fait, la

²⁹ Voir aussi Vuillermoz 1916b: «Les rares ouvrages musicaux inspirés par la guerre sont, en général, de courts morceaux de circonstance qui ne nous ont pas appris grand-chose de nouveau sur le génie de leurs auteurs.»

³⁰ Pour une analyse de la *Gazette des classes du Conservatoire*, voir Second-Genovesi 2009.

³¹ La capacité d'entretenir «la vie normale» peut également être vue comme un indicateur de grandeur nationale (Moore 2018a, 247-250).

³² Par opposition au nationalisme (voir ci-dessus).

³³ Lettre d'Émile Vuillermoz à Charles Koechlin, vers avril 1916. FCK, MMM, Correspondance: 2^e série, boîte 11, lettre 8.

³⁴ Lettre d'Émile Vuillermoz à Charles Koechlin, 23 août 1916. FCK, MMM, Correspondance: 2^e série, boîte 11, lettre s.n. Voir aussi une lettre à Louis Nalpas du 9 août 1918 dans laquelle il affirme qu'il «mène la plus stupide des existences dans un Paris cafardeux, plein de Berthas et de Gothas, après n'avoir connu, dans [s]on esclavage[,] que mille et une nuits de censure...» (reproduite dans Heu 2015, vol. 2, 241-244).

³⁵ Voir aussi Vuillermoz 1918d: «Un ministre [...] aimera mieux donner sa démission que de permettre au grand artiste qui gratte du papier dans quelque vague emploi d'auxiliaire, de prendre part à une manifestation d'art utile à notre influence.»

³⁶ René-Emmanuel Baton, dit Rhené-Baton (1879-1940), est un chef d'orchestre français. Entre 1916 et 1918, il a dirigé des orchestres aux Pays-Bas dans le cadre d'une mission de propagande artistique. Il est à la barre de l'orchestre des Concerts Padeloup de 1918 à 1932, et mène en parallèle une carrière de chef d'orchestre invité dans de nombreux orchestres à l'international (Tchamkerten 2001).

³⁷ «Renseignements produits à l'appui d'une proposition de Chevalier dans la Légion d'honneur» (1925), dossier de membre de la Légion d'honneur, AN, 19800035/338/45485. Bien que son titre ne soit jamais clairement défini, Vuillermoz a effectivement joué un rôle de premier plan dans les Concerts Padeloup. Par exemple, le contrat entre Serge Sandberg et Rhené-Baton daté du 4 [février(?)] 1918 stipule que ce dernier «devra chaque semaine dans une réunion à jour fixe, avec M. M. Sandberg & Vuillermoz, soumettre tous les programmes, toutes les propositions d'engagement de solistes, toute idée de campagne artistique, toute directive générale concernant les dits Concerts. Les décisions seront prises par le Conseil formé de M. M. Sandberg, Vuillermoz & R. Baton. Au cas de partage des voix, les décisions seront acquises à la majorité.» (Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, 4^e-COL-59 [fonds Serge Sandberg], dossier 931). En outre, Vuillermoz semble avoir été le rédacteur en chef de la revue *Sinfonia*, organe officiel des Concerts Padeloup publié de 1919 à 1921. Banèse (1919) ajoute à l'équipe de direction des Concerts Padeloup le nom de Maurice Bex, ami de Vuillermoz et critique musical qui a collaboré à ses côtés à plusieurs organes de presse. La participation de ce dernier semble plus officieuse, puisque son nom n'apparaît dans aucun des documents consultés du Fonds Serge Sandberg concernant les Concerts Padeloup.

programmation des Concerts Padeloup coïncide avec les préférences esthétiques — répertoire français moderne et ouverture à la musique internationale — de Vuillermoz. Les initiatives de la nouvelle société de concerts sont souvent commentées élogieusement par Vuillermoz dans *L'Éclair* et *L'Europe nouvelle* à partir de 1918, sans qu'il fasse mention de son propre rôle au sein de l'organisation.

L'analyse des écrits de Vuillermoz de la Première Guerre mondiale révèle qu'en plus du niveau esthétique (promotion de l'avant-garde française et internationale) se trouve un niveau politique. Cependant, le critique considérait ses idées comme apolitiques. Il est vrai que ses positions (rejet du nationalisme musical, indépendance et autonomie de l'art) semblent tendre vers cette direction. Cependant, ce discours entre en résonance ici avec un projet politique, soit un pacifisme et un antimilitarisme teinté d'un patriotisme au plan économique, qui ne constitue pas une position « neutre », voire « non polluée » par le politique. Dans la section qui suit, nous analyserons les textes publiés par Vuillermoz dans *La Revue rhénane* entre 1920 et 1924, époque où le critique se sert de sa notoriété acquise avant la guerre comme porte-voix des « debussystes » pour occuper plusieurs tribunes (notamment dans la presse généraliste à large tirage), établissant ainsi son autorité comme critique incontournable de l'entre-deux-guerres³⁸ (Kelly et Moore 2018, 6-11). Nous démontrerons comment un discours similaire à celui qu'il a tenu durant la Première Guerre mondiale, dépolitisant et universalisant la musique, y est mis au service d'un autre projet politique.

La musique dans *La Revue rhénane*

Le traité de Versailles signé en juin 1919 prévoit l'occupation des territoires rhénans par la France (75 pour cent des territoires occupés) qui était déjà présente sur le terrain depuis décembre 1918, ainsi que l'Angleterre, les États-Unis et la Belgique. Le tout est administré par un organisme civil, la Haute Commission interalliée des territoires rhénans, présidée par Paul Tirard qui dirige le Haut-commissariat de la République française dans les provinces du Rhin (Milkovitch-Rioux 2003a, 325-326). Tirard est chargé de faire respecter les différentes clauses du Traité de Versailles, et investit sa mission d'une dimension civilisatrice : il

souhaite transmettre aux Rhénans les valeurs et la culture françaises (Milkovitch-Rioux 2003a, 326). La France espérait obtenir du Traité de Versailles le détachement de l'Allemagne des territoires de la rive gauche du Rhin qui constitueraient une zone tampon plus ou moins autonome, contrôlée par la SdN. Le projet est rejeté par les Anglais et les Américains, qui craignent qu'il provoque un esprit de revanche chez les Allemands, au profit d'une occupation d'une durée déterminée (Milkovitch-Rioux 2003a, 323). La politique culturelle de Tirard est une façon détournée d'assoir sur le long terme l'influence de la France sur la région, en stimulant le sentiment d'indépendance de la Rhénanie par rapport à Berlin³⁹ (Milkovitch-Rioux 2003b, 334). Au moins un autre avantage peut être identifié à la stimulation de la vie culturelle de la région, soit l'apaisement de l'hostilité de la population envers l'occupant⁴⁰.

C'est dans ce contexte que le Haut-commissariat de la République française dans les provinces du Rhin lance une série de publications, dont le mensuel bilingue *La Revue rhénane/Rheinische Blätter* en octobre 1920 et qui sera publié jusqu'en 1930.

La revue présente principalement des articles historiques sur le passé franco-rhénan et l'histoire de l'occupation française en Rhénanie⁴¹ ainsi que des textes promouvant les échanges artistiques entre les deux cultures (Milkovitch-Rioux 2003b, 337). Les textes sont soit traduits dans les deux langues, soit publiés dans une seule langue, avec dans ce cas une légère prévalence du français sur l'allemand. La revue est éditée par Gallimard, à l'instar de la *Nouvelle Revue française (NRf)* relancée en 1919 et de *La Revue musicale* d'Henry Prunières lancée en décembre 1920. Ces trois revues partagent d'ailleurs un bassin d'auteurs⁴², pour la plupart connus pour leur germanophilie : en plus de Vuillermoz qui tient une chronique dans *La Revue musicale*, Jacques Rivière, Jacques Copeau, André Gide, Gaston Gallimard, tous proches de la *NRf*, signent dans les premiers numéros de *La Revue rhénane*. En musique, nous retrouvons en outre la signature fréquente de Maurice Bex, proche de Vuillermoz.

Vuillermoz publie dans *La Revue rhénane* de façon régulière de décembre 1920 à janvier 1924, puis une dernière fois en décembre 1924, pour un total de 24 articles

³⁸ Pour une analyse du recueil de critiques de Vuillermoz *Musiques d'aujourd'hui* publié en 1923, moment clef dans l'affirmation de l'autorité de Vuillermoz, voir Trottier 2018.

³⁹ D'ailleurs, il y eut une tentative avortée de République séparatiste rhénane en 1919 et une éphémère République rhénane en 1923-1924 (Milkovitch-Rioux 2003a, 326-327). À partir de l'arrivée au pouvoir du Cartel des gauches en 1924, la politique briandiste renonce à stimuler l'indépendance ou l'autonomie de la Rhénanie. Tirard se concentre alors sur les réparations de guerre (Milkovitch-Rioux 2003a, 328).

⁴⁰ Cette hostilité était alimentée par la campagne de propagande de la « Honte noire » qui attribue divers sévices aux troupes coloniales françaises formées de soldats noirs qui sont présentes en Rhénanie.

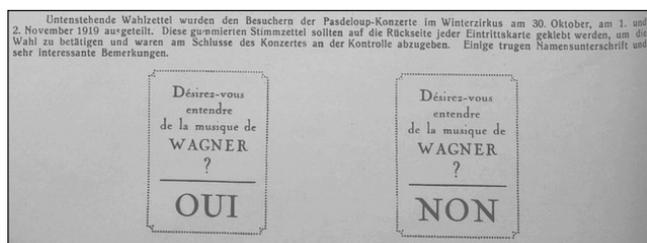
⁴¹ Plusieurs occupations françaises en Rhénanie se sont succédé. La ville de Mayence a été occupée une première fois en 1688-1689 dans le cadre du Sac du Palatinat mené par les armées de Louis XIV. Les armées issues de la Révolution l'ont occupé en 1792-1793 puis de 1797 à 1814. L'occupation des années 1920 constitue donc la quatrième.

⁴² Sur les liens entre *La Revue musicale* et la *NRf*, voir Duchesneau 2017. *La Revue rhénane* et *La Revue musicale* ont une mise en page quasi identique.

principalement sur la musique, mais aussi sur la danse et le cinéma. On y retrouve les principaux thèmes qu'il a défendus durant la Première Guerre mondiale, soit l'autonomie de la musique, un rejet du nationalisme et une ouverture internationaliste. Seul le patriotisme économique n'est plus exprimé.

Dans son premier article, «Le cas Wagner/Der Fall Wagner», Vuillermoz revient sur la question du nationalisme musical. Alors que certains Français continuent à militer pour l'exclusion de la musique germanique même si la guerre est terminée (voir Moore 2018a, 258-264), il dénonce le viol de «la neutralité du génie», espère que cette «langue internationale, héritage commun de toute l'humanité» pourra recommencer à circuler librement, et dénonce qu'«on l'arrête à toutes les gares-frontières», qu'«on lui demande ses papiers», qu'«on examine avec sévérité l'état-civil d'une symphonie», qu'«on vise les passeports d'une sonate» et qu'«on discute la validité du permis de séjour d'un quatuor» (Vuillermoz 1920). Vuillermoz poursuit par un éloge des Concerts Padeloup et de son chef Rhené-Baton qui ont interprété des œuvres de Wagner en novembre 1919 au Cirque d'hiver et en novembre 1920 au Palais Garnier. Il rapporte un sondage organisé par la société de concerts (et dont il est par ailleurs fort probablement l'idéateur) les 30 octobre, 1^{er} et 2 novembre 1919 interrogeant les auditeurs sur leur souhait d'entendre ou non du Wagner, un vote qui aurait largement été remporté par le «oui»⁴³. Les bulletins sont reproduits au bas des deux versions de l'article.

Illustration 1. Bulletins de vote distribués aux auditeurs des Concerts Padeloup au Cirque d'Hiver les 30 octobre, 1^{er} et 2 novembre 1919 (Vuillermoz 1920, 123 et 148).



L'ensemble de l'iconographie de l'article est particulièrement intéressant: dans la version française se trouvent des éléments allemands, soit un portrait de Wagner en 1860 et une illustration représentant Hagen rendant au Rhin son trésor; dans la version allemande sont présentés des éléments français, soit une photo de Rhené-Baton et une autre de l'Orchestre Padeloup en répétition au Cirque d'hiver. Qui plus est, immédiatement après les bulletins de vote de la

version française a été inséré un cliché de la première séance de la SdN à Genève. La continuité avec le discours pacifiste tenu par le critique entre autres dans *L'Europe nouvelle* se confirme avec sa nécrologie de Saint-Saëns qu'il ouvre en qualifiant le compositeur de nationaliste et xénophobe, qui plus est ingrat puisque qu'il aurait eu un grand succès en Allemagne au début de sa carrière. Après avoir dressé un portrait mitigé de la vie et l'œuvre du compositeur, il réfute son titre de «Chef incontesté de l'École française» en le présentant comme un compositeur isolé et non représentatif (Vuillermoz 1922). Ce discours rejoint un des objectifs de *La Revue rhénane*: donner une image non belliqueuse de la majorité des Français, et donc de l'occupant.

Quant à Debussy, qui a pourtant adopté dans ses écrits et sa correspondance une attitude que Barbara L. Kelly (2008, 68-69) qualifie de chauviniste (à défaut d'être nationaliste) durant la Première Guerre mondiale, Vuillermoz présente sa musique comme contenant «tout l'art international d'aujourd'hui [annonçant] un Franz Schrecker aussi bien qu'un Malipiero, qu'un Mompou, qu'un Schoenberg, qu'un Strawinsky ou qu'un Prokofieff⁴⁴» (Vuillermoz 1921d, 550). En outre, il publie des articles élogieux sur le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schönberg qui «propose une nouvelle déclaration des droits de l'homme et du musicien» (Vuillermoz 1923a, 495) et sur le jeune compositeur tchéco-allemand Hans Krása qui «parle vraiment une langue universelle» (Vuillermoz 1923b, 53). La danse n'est pas en reste. Il la présente comme un «esperanto théâtral», dont les Ballets russes font un particulièrement bon usage en facilitant, «parmi les peuples civilisés, les échanges artistiques féconds et [en organisant] l'interpénétration pacifique de la pensée universelle!» (Vuillermoz 1921a, 187 et 189).

Comme Milkovitch-Rioux (2003b, 341-343) le souligne, *La Revue rhénane* permet l'expression d'une pluralité de points de vue artistiques et, dans une moindre mesure, politiques⁴⁵. La plupart des articles (sur tous sujets confondus) rejoignent cependant les objectifs du Haut-commissariat. En musique, l'article de l'organiste Louis Vierne sur «J. S. Bach et l'école d'orgue française contemporaine» en est un exemple éloquent. Vierne expose la thèse d'une boucle historique: c'est la nouvelle école française qui maîtrise le mieux Bach, qui avait lui-même «fait la synthèse de l'art français» (Vierne 1921, 954). L'art français et l'art allemand sont dès lors liés. Un court billet non signé d'avril 1921 rapporte aussi les propos de Richard Strauss qui «rêve des États-Unis d'Europe» comme vecteur de promotion de la culture allemande.

⁴³ Sur cet épisode des Concerts Padeloup, voir Nichols 2002, 43-44.

⁴⁴ Nous respectons la graphie originale des noms dans les citations.

⁴⁵ Par exemple, l'historien et dramaturge français Frantz Funck-Brentano est membre de l'Action française de Charles Maurras, et tient un discours plus nationaliste, dans notamment deux articles sur la musique.

En mai 1921, *La Revue rhénane* publie un numéro spécial sur Napoléon pour le centenaire de son décès. L'objectif est de présenter sous un angle positif l'occupation napoléonienne de la Rhénanie entre 1797 et 1814. Par exemple, l'historien et futur politicien Louis Madelin propose un article sur «Napoléon et le Rhin», l'homme de lettres Robert Hénard sur «Napoléon et Goethe» et le musicologue Jean Chantavoine sur «Beethoven et Napoléon». (Ce dernier avait déjà publié un article sur «Beethoven fils du Rhin» en janvier de la même année dans lequel Beethoven est présenté comme Rhénan ayant plus en commun avec la France qu'avec l'Autriche.) Dans un article intitulé «Le lyrisme napoléonien», Vuillermoz affirme que l'épopée napoléonienne n'aurait pas produit en France d'œuvres significatives et seulement des pièces mineures, concluant que

les musiciens de valeur de notre pays ne sont décidément pas suspects d'avoir jamais fait, dans l'univers, une propagande bien sérieuse en faveur de la gloire militaire. Et si l'impérialisme disparaît du monde, ce n'est pas chez les compositeurs français qu'on pourra le retrouver caché ! (Vuillermoz 1921c, 461).

En réaffirmant sa thèse que les grandes œuvres doivent être indépendantes du contexte, il présente également l'occupant français comme n'ayant pas de visées hégémoniques. Malgré cela, les intentions propagandistes de la revue sont détectées par plusieurs. *Le Bulletin de presse* du Haut-commissariat traduit le 20 juillet 1921 un article publié quelques jours plus tôt dans la *Neue Badische Landeszeitung*, basée à Mayence, dans lequel l'auteur dénonce les intentions «annexionnistes» du numéro spécial sur Napoléon et de *La Revue rhénane* en général :

Relâchement, sous prétexte de pacifisme, des liens nationaux et intellectuels qui la rattachent à la vieille Allemagne. Ensuite mise en relief exagérée du caractère intellectuel particulier rhénan. Puis accentuation des prétendus liens communs avec la France, en faisant hautement ressortir le caractère bilingue. Le vrai but poursuivi par toutes ces phrases est [...] l'incorporation politique des Pays Rhénans à la République française, malgré tous les démentis officiels (Anonyme 1921).

Bien que le niveau politique soit présent, les textes de Vuillermoz dans *La Revue rhénane*, à l'instar de ceux publiés durant la Première Guerre mondiale, s'inscrivent avant tout dans des débats esthétiques. Son principal cheval de bataille demeure la musique qu'il qualifie d'«impressionniste». Entretenant toujours une conception de la musique basée sur le progrès, il affirme que la guerre — et par extension l'union sacrée qu'il ne nomme pas — aurait privé ce mouvement

des «années qui devaient logiquement être celles de son apothéose» (Vuillermoz 1921b, 256). Dans un «Petit guide musical de poche» (article publié en février 1921), il présente Debussy comme chef de l'école, auquel il joint les noms de Maurice Ravel, Jean Roger-Ducasse, Florent Schmitt, Paul Ladmirault, Charles Koechlin, Jean Huré, Louis Aubert, Gabriel Grovlez, Désiré-Émile Inghelbrecht, André Caplet et Albert Le Guillard, pour l'essentiel des membres fondateurs de la SMI ou ayant fait partie du groupe des Apaches⁴⁶. L'iconographie présente d'ailleurs le portrait de cinq d'entre eux.

La Revue rhénane propose donc des articles qui superposent différents niveaux de motivation et qui reflètent différentes tendances politiques. En effet, des auteurs de gauche ou de droite, unis par leur germanophilie, convergent dans un projet de propagande subtil. C'est ainsi que le discours de Vuillermoz présentant la musique comme autonome et connoté pacifiste s'est retrouvé, dans les pages de cette revue, mis au service d'un projet politique d'affaiblissement de l'Allemagne.

Conclusion

Avant et durant la Première Guerre mondiale, Vuillermoz a défendu la musique comme devant être autonome et apolitique. C'est au nom de cette conception esthétique qu'il a rejeté le nationalisme musical et l'Union sacrée, et prôné une attitude tantôt patriotique concernant les questions économiques, tantôt pacifiste et antimilitariste. Les mêmes thématiques esthétiques et politiques reviennent lorsqu'il écrit dans *La Revue rhénane* entre 1920 et 1924, cette fois-ci au service d'un projet de «réconciliation» franco-rhénane cachant en fait une tentative des Français d'ébranler l'unité de l'Allemagne.

Si Vuillermoz était sans doute conscient de la connotation pacifiste de ses écrits à la fin de la Première Guerre mondiale, il est plus difficile de déterminer s'il l'était à propos des implications politiques de sa participation à *La Revue rhénane*. À défaut de pouvoir mesurer les intentions du critique, cet article dresse un constat : la promotion de la musique comme autonome et apolitique peut paradoxalement être mise au service de différentes idées politiques. Cela est dû, comme le souligne Esteban Buch, au «caractère abstrait [de la musique] et l'indétermination de ses significations politiques» (2009, 135) — *indétermination*, et non *absence*.

C'est d'ailleurs l'apolitisme de la musique que Vuillermoz invoquera dans les années 1930 pour condamner le régime hitlérien qui ferme «ses frontières aux importations

⁴⁶ Le groupe des Apaches désigne un groupe d'amis musiciens et artistes qui se sont réunis du tournant du XX^e siècle jusqu'en 1914, formé entre autres par Maurice Ravel, Florent Schmitt, Ricardo Viñes, Désiré-Émile Inghelbrecht, Léon-Paul Fargue, Paul Sordes, Maurice Delage, Michel-Dimitri Calvocoresi et Vuillermoz (Pasler 2007).

intellectuelles de l'étranger» et impose «à ses nationaux un esclavage artistique intolérable» (Vuillermoz 1933). Il utilisera le même argument durant l'Occupation de la France par l'Allemagne entre 1940 et 1944, alors qu'il participe activement à la vie musicale et donc à la politique culturelle de Vichy. Après la Seconde Guerre mondiale, Vuillermoz sera jugé pour collaboration⁴⁷, et sa défense argumentera l'apolitisme (apparent) de sa carrière. Cette conception de son rôle de critique musical sera par ailleurs très tôt relayée dans les différents rapports des commissaires : «Il est présenté en général, comme un vieux bonhomme, pour lequel rien d'autre que la musique ne compte et qui admire passionnément tous les compositeurs de chefs d'œuvre, de n'importe quelle nationalité qu'ils soient⁴⁸». Le parcours de Vuillermoz sous l'Occupation, dont la description détaillée reste encore à écrire, semble bien représentatif de «la politisation de la musique [...] par sa dépolitisation» (Iglesias 2014, 374) si caractéristique de l'Occupation et du XX^e siècle en général.

RÉFÉRENCES

- ANONYME (1921). «Le danger de la propagande intellectuelle française», *Bulletin de presse*, n° 439, 20 juillet, p. 4.
- ANONYME (2001). «Prod'homme, J(acques) G(abriel)», *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 23 février 2019.
- ANSELMINI, François (2013). «Alfred Cortot et la mobilisation des musiciens français pendant la Première Guerre mondiale», *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, n° 118, p. 147-157.
- BANÈSE, Antoine (1919). «Les concerts : Concerts Padeloup — Réouverture», *Le Figaro*, vol. 65, 3^e série, n° 278, 6 octobre, Paris, p. 3.
- BUCH, Esteban (2004). ««Les Allemands et les Boches» : La musique allemande à Paris pendant la Première Guerre mondiale», *Le Mouvement social*, n° 208, p. 45-69.
- BUCH, Esteban (2006). «Vincent d'Indy et la Première Guerre mondiale : *Sinfonia brevis de bello gallico*», dans Manuela Schwartz et Myriam Chimènes (dir.), *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont, Mardaga, p. 21-26.
- BUCH, Esteban (2009). «Composer pendant la guerre, composer avec la guerre», dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes et Georgie Durosoir (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, p. 135-159.

- CABALLERO, Carlo (1999). «Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, n° 3, p. 593-625.
- DUCHESNEAU, Michel (1996). «La musique française pendant la Guerre 1914-1918: Autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante», *Revue de Musicologie*, vol. 82, n° 1, p. 123-153.
- DUCHESNEAU, Michel (1997). *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga.
- DUCHESNEAU, Michel (2017). «La Revue musicale ou le phœnix musical», *Revue musicale OICRM*, vol. 4, n° 2, p. 19-34.
- FORCADE, Olivier (2016). *La censure en France pendant la Grande Guerre*, Paris, Fayard.
- FULCHER, Jane F. (1999). «The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism», *The Journal of Musicology*, vol. 17, n° 2, p. 197-230.
- GABORIAUD, Marie (2014). «Les discours musicaux pendant la Grande Guerre: Repli identitaire ou moyen de communication transnational?», dans Gislinde Seybert et Thomas Stauder (dir.), *Heroisches Elend: Der Erste Weltkrieg im intellektuellen, literarischen und bildnerischen Gedächtnis der europäischen Kulturen/ Misères de l'héroïsme: La Première Guerre mondiale dans la mémoire intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes/Heroic Misery: The First World War in the Intellectual, Literary and Artistic Memory of the European Cultures*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 1479-1490.
- HEU, Pascal Manuel (2003). *Le Temps du cinéma: Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique*, Paris, L'Harmattan.
- HEU, Pascal Manuel (2015). «À la recherche du patriarche perdu: La critique, le prospecteur d'arts Émile Vuillermoz (1878-1960) et le cinéma», thèse de doctorat, 3 vol., Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
- HOLOMAN, D. Kern (2004). *The Société des concerts du Conservatoire, 1828-1967*, University of California Press.
- IGLESIAS, Sara (2014). *Musicologie et Occupation: Science, musique et politique dans la France des « années noires »*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

⁴⁷ Le dossier de l'épuration judiciaire de Vuillermoz est conservé aux Archives nationales de France (AN), site Pierrefitte-sur-Seine, France, Z-5-156, dossier 6464. Sur l'épuration des musiciens et des musicologues après la Deuxième Guerre mondiale, voir Le Bail 2016, 207-271 et Iglesias 2014, 341-366.

⁴⁸ AN Z-5-156, dossier 6464, chemise «instruction», pièce #21, procès-verbal rédigé par Louis Nabor, commissaire de la Section de police de Sûreté de Marseille en exécution d'une commission rogatoire du Juge d'instruction Reige de la cour de justice du Département de la Seine, 1^{er} juin 1945.

- KELLY, Barbara L. (2008). « Debussy and the Making of a Musicien Français: *Pelléas*, the Press, and World War I », dans Barbara L. Kelly (dir.), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Rochester, University of Rochester Press, p. 58-76.
- KELLY, Barbara L. et Christopher MOORE (2018). « Introduction: The Role of Criticism in Interwar Musical Culture », dans Barbara L. Kelly et Christopher Moore (dir.), *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, Woodbridge, Boydell Press, p. 1-16.
- LAVEDAN, Henri (1914). *Le Credo patriotique*, Paris, Jouet et Brillard.
- LAVEDAN, Henri ([1916]). *Le Credo patriotique*, musique d'Alfredo Barbieroli, Paris, E. Gallet, E.G.7692.
- LE BAIL, Karine (2016). *La musique au pas : Être musicien sous l'Occupation*, Paris, CNRS éditions.
- LEDUC, Marie-Pier (à paraître). « D'une critique militante à une critique de médiation : Une évolution de la conception de la critique musicale chez Émile Vuillermoz », dans Timothée Picard (dir.), *La critique musicale au xx^e siècle*, vol. 1 : *Théories, conceptions et comparaisons avec les autres arts*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- LETEURÉ, Stéphane (2014). *Camille Saint-Saëns et le politique de 1870 à 1921 : Le drapeau et la lyre*, Paris, Vrin.
- MANIGAND, Christine (2007). « Louise Weiss, Aristide Briand et *L'Europe nouvelle* », dans Jacques Bariéty (dir.), *Aristide Briand, la Société des Nations et l'Europe, 1919-1932*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 204-278.
- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine (2003a). « Annexe 1 : L'Occupation française en Rhénanie », dans Dany Hadjadj, Catherine Milkovitch-Rioux et Alain Schaffner (dir.), *Correspondance Alexandre Vialatte – Henri Pourrat*, tome 2 : *Lettres de Rhénanie 1, février 1922-avril 1924*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 319-331.
- MILKOVITCH-RIOUX, Catherine (2003b). « Annexe II : *La Revue rhénane* », dans Dany Hadjadj, Catherine Milkovitch-Rioux et Alain Schaffner (dir.), *Correspondance Alexandre Vialatte – Henri Pourrat*, tome 2 : *Lettres de Rhénanie 1, février 1922-avril 1924*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 333-346.
- MOORE, Rachel (2018a). « The Legacy of War: Conceptualising Wartime Musical Life in the Post-War Musical Press, 1919-1920 », dans Barbara L. Kelly et Christopher Moore (dir.), *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, Woodbridge, Boydell and Brewer, p. 245-265.
- MOORE, Rachel (2018b). *Performing Propaganda: Musical Life and Culture in Paris during the First World War*, Woodbridge, Boydell and Brewer.
- NICHOLS, Roger (2002). *The Harlequin Years: Music in Paris 1917-1929*, University of California Press.
- PASLER, Jann (2007). « A Sociology of the Apaches: "Sacred Battalion" for *Pelléas* », dans Barbara Kelly and Kerry Murphy (dir.), *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*, London, Ashgate, p. 148-166.
- RAJSFUS, Maurice (2014). *La censure militaire et policière, 1914-1918*, Paris, Cherche Midi.
- SCHMID, Marion (2008). « À bas Wagner! The French Press Campaign against Wagner during World War I », dans Barbara L. Kelly (dir.), *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, Rochester, University of Rochester Press, p. 77-91.
- SEGOND-GENOVESI, Charlotte (2007). « 1914-1918 : L'activité musicale à l'épreuve de la guerre », *Revue de musicologie*, vol. 93, n° 2, p. 399-434.
- SEGOND-GENOVESI, Charlotte (2009). « De l'Union sacrée au *Journal des débats* : Une lecture de la *Gazette des classes du Conservatoire* (1914-1918) », dans Stéphane Audoin-Rouzeau, Esteban Buch, Myriam Chimènes et Georgie Durosoir (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, p. 175-190.
- SEGOND-GENOVESI, Charlotte (2013). « Penser l'après-guerre : Aspirations et réalisations dans le monde musical (1914-1918) », dans Lionel Pons (dir.), *Lucien Durosoir : Un compositeur moderne né romantique*, actes du colloque (Palazetto Bru Zane, Venise, 19-20 février 2011), Albi, Fraction, p. 5-39.
- SIM (1915). « À nos Abonnés, À nos Lecteurs », *Bulletin musical publié par les soins de La Revue musicale SIM et Courrier musical réunis*, mars, p. 1. L'auteur est probablement Émile Vuillermoz.
- TCHAMKERTEN, Jacques (2001). « Rhené-Baton [Baton, René (Emmanuel)] », *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 23 février 2019.
- TROTTIER, Danick (2018). « Creating a Canon: Émile Vuillermoz's *Musiques d'aujourd'hui* and French Musical Modernity », dans Barbara L. Kelly et Christopher Moore (dir.), *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, Woodbridge, Boydell Press, p. 293-315.
- VIERNE, Louis (1921). « J. S. Bach et l'école d'orgue française contemporaine », *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, vol. 2, n° 3, 1^{er} décembre, p. 950-854.

- VOSS, Ingrid et Jürgen Voss (1982). «Die *Revue Rhénane* als Instrument der französischen Kulturpolitik am Rhein (1920-1930)», *Archiv für Kulturgeschichte*, vol. 64, n° 2, p. 403-451.
- VUILLERMOZ, Émile (1909). «La Schola et le Conservatoire», *Mercure de France*, vol. 81, n° 294, 16 septembre, p. 234-243.
- VUILLERMOZ, Émile (1911). «La vie théâtrale: Semaine musicale», *Paris-Midi*, vol. 1, n° 228, 22 septembre, p. 2.
- VUILLERMOZ, Émile (1915). «Le Credo du musicien», *Bulletin musical publié par les soins de La Revue musicale SIM et Courrier musical réunis*, mars, p. 5.
- VUILLERMOZ, Émile (1916a). «La musique au concert», *Théâtres et Concerts*, vol. 1, n° 1, janvier, p. 4.
- VUILLERMOZ, Émile (1916b). «Chronique: Musique de guerre», *Le Temps*, vol. 56, n° 19 925, 25 janvier, Paris, p. 3.
- VUILLERMOZ, Émile (1916c). «Chronique: Imprévoyance», *Le Temps*, vol. 56, n° 19 939, 8 février, Paris, p. 3.
- VUILLERMOZ, Émile (1916d). «Stratégie musicale: Le rajeunissement des cadres», *La Grande Revue*, année 20, vol. 90, n° 4, avril, p. 285-292.
- VUILLERMOZ, Émile (1916e). «Chronique: Intendance», *Le Temps*, vol. 56, n° 20 065, 13 juin, Paris, p. 3.
- VUILLERMOZ, Émile (1916f). «Festival de musique française», *Musique et Théâtre*, vol. 1, n° 2, juillet, p. 13.
- VUILLERMOZ, Émile (1917a). «[Lettre du 18 janvier 1917]», *Gazette des classes du Conservatoire*, n° 5, février, p. 36-38.
- VUILLERMOZ, Émile (1917b). «La musique au concert», *Le Théâtre et La Musique*, vol. 2, n° 4, avril, p. 9.
- VUILLERMOZ, Émile (1917c). «*La machine à finir la guerre*, par Régis Gignoux et Roland Dorgelès», *Le Théâtre et La Musique*, vol. 2, n° 6, août, p. 1-2.
- VUILLERMOZ, Émile (1918a). «À nos amis d'Amérique», *Le Théâtre et La Musique*, vol. 2, n° 9, décembre 1917-janvier 1918, p. 5-6.
- VUILLERMOZ, Émile (1918b). «La musique: La Société musicale indépendante», *L'Éclair*, vol. 31, n° 10 687, 10 mars, Paris, p. 3.
- VUILLERMOZ, Émile (1918c). «La musique: Les concerts Padeloup», *L'Éclair*, vol. 31, n° 10 693, 16 mars, Paris, p. 3.
- VUILLERMOZ, Émile (1918d). «Les forces intellectuelles», *L'Éclair*, 21 avril (coupure de presse conservée dans le FEV, MMM, boîte 7).
- VUILLERMOZ, Émile (1918e). «Le nationalisme musical», *L'Éclair*, vol. 31, n° 10 745, 7 mai, Paris, p. 1.
- VUILLERMOZ, Émile (1918f). «La musique: Le cas Wagner», *L'Éclair*, vol. 31, n° 10 773, 5 juin, Paris, p. 3.
- VUILLERMOZ, Émile (1918g). «La vie musicale», *L'Europe nouvelle*, vol. 1, n° 39, 5 octobre, p. 1876-1877.
- VUILLERMOZ, Émile (1918h). «La vie musicale», *L'Europe nouvelle*, vol. 1, n° 40, 12 octobre, p. 1926.
- VUILLERMOZ, Émile (1918i). «La vie musicale: Les grands concerts», *L'Europe nouvelle*, vol. 1, n° 43, 2 novembre, p. 2068-2069.
- VUILLERMOZ, Émile (1918j). «La vie musicale: Examen de conscience», *L'Europe nouvelle*, vol. 1, n° 44, 9 novembre, p. 2117.
- VUILLERMOZ, Émile (1918k). «La vie musicale: Les marmitons», *L'Europe nouvelle*, vol. 1, n° 47, 30 novembre, p. 2260-2261.
- VUILLERMOZ, Émile (1920). «Courrier de Paris: Le cas Wagner/Der Fall Wagner», *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, vol. 1, n° 3, 1^{er} décembre, p. 120-123 et 146-148.
- VUILLERMOZ, Émile (1921a). «Courrier de Paris: Chorégraphie internationale/Internationale Tanzkunst», *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, vol. 1, n° 4, 1^{er} janvier, p. 186-189 et 214-216.
- VUILLERMOZ, Émile (1921b). «Courrier de Paris: Petit guide musical de poche/Theaterleben: Kleiner musikalischer Taschenführer», *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, vol. 1, n° 5, 1^{er} février, p. 254-256 et 268-270.
- VUILLERMOZ, Émile (1921c). «Le lyrisme napoléonien», *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, vol. 1, n° 8, 1^{er} mai, p. 459-461.
- VUILLERMOZ, Émile (1921d). «Claude Debussy/Claude Debussy», *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, vol. 1, n° 9, 1^{er} juin, p. 548-550 et 574-577.
- VUILLERMOZ, Émile (1922). «Le mois musical: Camille Saint-Saëns», *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, vol. 2, n° 5, 1^{er} février, p. 120-122.
- VUILLERMOZ, Émile (1923a). «La vie musicale: Arnold Schoenberg: *Pierrot lunaire*», *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, vol. 3, n° 7-8, avril-mai, p. 494-497.
- VUILLERMOZ, Émile (1923b). «Chronique musicale: Hans Krasa», *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, vol. 4, n° 1, octobre, p. 52-54.
- VUILLERMOZ, Émile (1933). «Quelques-uns des problèmes soulevés à Florence», *Candide*, vol. 10, n° 476, 18 mai, p. 15.
- WATKINS, Glenn (2003). *Proof through the Night: Music and the Great War*, Berkeley, University of California Press.
- WEISS, Louise (1970) [1968]. *Mémoire d'une Européenne*, vol. 1: 1893-1919, Paris, Payot.

- WHEELDON, Marianne (2009). *Debussy's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press.
- WHEELDON, Marianne (2018). «Debussy's "Reputational Entrepreneurs": Vuillermoz, Koechlin, Laloy and Vallas», dans Barbara L. Kelly et Christopher Moore (dir.), *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, Woodbridge, Boydell Press, p. 219-243.
- WINOCK, Michel (1990) [1982]. *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*, Paris, Éditions du Seuil.

Women's Musical Agency and Experiences in Vernon Lee's *Music and its Lovers*

Kristin Franseen
(McGill University)

Because I have conducted my own operas and love sheepdogs, because I generally dress in tweeds, and sometimes, at winter afternoon concerts, have even conducted in them, because I was a militant suffragette and seized a chance of beating time to “The March of the Women” from the window of my cell in Holloway Prison with a toothbrush, because I have written books, spoken speeches, broadcast, and don't always make sure that my hat is on straight, for these and other equally pertinent reasons, in a certain sense I am well known. (Smyth 1936, 288)

This quote derives neither from *Music and its Lovers* nor from elsewhere in Vernon Lee's voluminous writings. Lee's acquaintance and contemporary, the composer Ethel Smyth, included it as part of an account of the various reasons for her fame in her memoir *As Time Went On*. The focus on Smyth's eccentricities and political convictions, however, highlights the ways in which the role of the arts in the activism of the suffrage movement is often conceived by scholars and audiences alike—as either individual radicalism and unconventionality or mass collective action.¹ We don't tend to think of how one's political allegiances and commitments

might influence artistic interpretation and response; at least, not when thinking about those kinds of reflections from the early twentieth century. In today's feminist and queer writings on music, of course, we are familiar with highly personal reactions to different works in scholarly analyses, many quite divergent from what we know of the original creators' intentions.² Yet conventional reception histories often shy away from considering more idiosyncratic (or even incorrect) readings of music. Vernon Lee's research into music perception, which dates from around the same time as Smyth's memoirs, provides an important historical archive of musical agency, conversation, and debate, while raising additional questions around scholarship as a historical source.³

After publishing numerous books and articles on history and aesthetics, Lee sought in her last book, *Music and its Lovers*, to reconcile her personal affective encounters with music and her desire for a scientific understanding of how people experienced listening.⁴ Within the “nearly one hundred and fifty” case studies collected therein (not including the lengthy sections on Lee's own

¹ The 2018 anniversary of the 1928 Representation of the People Act was an opportunity for both celebration and reflection for many feminist scholars and activists in the UK, especially around contemporary understandings of (moderate) suffragist and (radical) suffragette agents and activities. The recent conference Centennial Reflections on Women's Suffrage and the Arts, hosted by the University of Surrey (29-30 June 2018), emphasized the importance of recognizing the diversity of perspectives, tactics, and media depictions of pro- and anti-suffrage activists. Of particular relevance here is the work done by Erica Fedor, Marleen Hoffmann, and Angelika Silberbauer on Ethel Smyth's reception as a suffragette composer in the UK and Germany and her depiction of political activities and arrest in her memoirs. At that same conference, Amy Ziegler and Chris Wiley also explored questions of how and why certain pieces by Smyth composed during and after the height of her feminist engagement might be read as suffrage works.

² This is often considered one of the major contributions of the so-called “new musicology” of the 1990s, which emphasized reconstructive projects and alternative readings as challenges to the presumed straight white male hegemony of the Western musical canon. In the United Kingdom, the term “critical musicology” was championed by scholars like Derek Scott, who saw concerns about identity, politics, and culture in musicology as indicating “a concern with critique, including the critique of musicology itself (Scott 2003, 6). Reevaluation of the scope, practices, and terminology of the critical and new musicology are ongoing; one might consider the 2010 special issue of *Filigrane* on “New Musicology: Perspective critiques,” roundtables at meetings of the American Musicological Society and Royal Musical Association on the scholarly impact of works like *Feminine Endings* and *Musicology and Difference*, and the 2013 colloquy on “Music and Sexuality” in the *Journal of the American Musicological Society*. More recently, debates over the role of the scholar as a human being within their research continue in a variety of discussions around auto-ethnography and “me-search” in the social sciences, the ethics of life-writing, and the emergence of what William Cheng and Suzanne Cusick have termed “reparative musicology” (Cusick 2008; Cheng 2016).

³ Examples of this approach can be found in feminist writings from the time, including Virginia Woolf's *A Room of One's Own* (1929) and Smyth's *Female Pipings in Eden* (1934), both of which frame prejudice and gendered social norms as the main barriers to women's intellectual and artistic achievements. Debates over the “woman composer question” in both Britain and the United States dating back to the 1880s tended to frame the question of women's access to musical education and professional life in terms ability versus opportunity. Judith Tick (1987) identifies a shift in American perspectives of composing as a form of “mental emancipation” during the 1890s alongside the suffrage movement.

⁴ The in-progress bibliography compiled by the International Vernon Lee Society gives examples of her nonfiction books and articles on subjects ranging from visual aesthetics, theatre, ancient and medieval influences on Renaissance arts, to travel writing, psychology, politics, and antiwar writing. For more information, see “Bibliography: Primary Texts by Vernon Lee” (International Vernon Lee Society).

listening habits), one observes Lee wrestling with how the overwhelming amount of “proof” she has compiled in the form of raw data relates to her own experiences and personal sense of what it means to love music. This evidence, reproduced by Lee in the form of excerpts from case studies of respondents and her own listening journals, creates a new set of archival records of what it meant to endorse the position of a music lover in the early twentieth century. She records the frames of references through which she and her contemporaries heard art music—especially symphonic music and opera—including theoretical and historical knowledge, artistic metaphors, and the idea (and ideal) of being able to experience the supposedly pure emotion of the music “itself.” Four main aspects of Lee’s research seem particularly relevant here: (1) her own collaborative processes with other women, (2) the potential for “listening” and “hearing” as contributing to different facets of individual musical experiences when it comes to assigning musical meaning, (3) the meanings assigned to particular composers by her case studies, and (4) the ways in which these answers tap into broader discourses of shared (and potentially communal) forms of musical memory, response, and appreciation. In the lines to come, I propose that these aspects help us consider the ways in which Lee’s reflections are valuable for musicologists understanding non-specialist perspectives on musical reception during this particular moment in history.

Lee’s Methodology

While conducted largely by correspondence in the early decades of the century (and interrupted by Lee’s temporary return to England during World War I), Lee and her literary agent Irene Cooper Willis (who assisted with compiling the survey responses) saw the act of analyzing their data as a very human process that transcended scientific work. She notes in her chapter on methodology that:

Thus I have at last come to possess a gallery of dramatic personae with whom I often feel very intimate, and whose personalities have sometimes awakened feelings of friendship or the reverse. Moreover, in making these analyses, I found myself involved in silent discussions with my Answerers and even more frequently with myself. (Lee 1933, 16-17)

Lee is here creating a kind of “musicological personae” out of each of her respondents’ survey answers. The most dominant “personae” in Lee’s particular approach to musical emotion was her former partner and frequent collaborator, Clementina “Kit” Anstruther-Thomson, whose physical responses to the visual arts influenced Lee’s turn towards

psychological aesthetics and the rarefied experiences of a cultivated elite, a conception of the ideal listener as musically educated and aesthetically sensitive. As David Gramit notes in *Cultivating Music*, “talk about music invokes and constructs social categories” (2002, 3). For Lee, the social categories invoked and constructed in the name of music perception through her categorization of musical appreciation both reflected and obscured her personal romantic and intellectual commitments. Lee’s interest in the emotional pull of the arts—even when couched in psychological terms—had an intensely personal and homoerotic component. Anstruther-Thomson was one of the few respondents whom Lee completely de-anonymized, remarking “there is no need, alas, to put a feigned or abbreviated name to this set of answers, whose importance, indeed, should be greatly influenced by the signature of ‘C.A.T.’” (Lee 1933, 71). While Lee meticulously links “C.A.T.’s” theories to others in the psychological literature, Anstruther-Thomson’s descriptions of music as “calling up embryo emotions” that one feels in both the body and the mind without conscious thought are clearly based on her and Lee’s experiments with the visual arts. Lee cites their collaborative book *Beauty and Ugliness* (1912) several times in *Music and its Lovers*, and Anstruther-Thomson’s accounts of “miming” (feeling one’s breathing, focus, and physical stance change in reaction to a work of visual art) clearly influenced her and Lee’s approach to analyzing musical emotion and response.⁵

In her analysis of Lee’s “sexual politics of aestheticism”, Kathy Alexis Psomiades argues that, whatever Lee may have felt sexually for her partners, she (and Anstruther-Thomson and Willis) “produced a theory of the aesthetic grounded in the congress between female bodies” (Psomiades 1999, 41). She further observes that Lee’s reliance on and fascination with Anstruther-Thomson’s physical appearance and the physical qualities of her artistic and musical responses “has the same effect on Vernon that art is supposed to have [on the individual]” (Psomiades 1999, 34). In a somewhat more critical analysis of the class implications of the Lee-Anstruther-Thomson collaborative process, Diana Maltz, recalling Irene Cooper Willis’s remarks on Lee’s “gallery experiments” with Kit, says that “to tell the story of psychological aesthetics is to tell a love story” (Maltz 1999, 212).

The tensions between a quasi-scientific classification and the personal nature of Lee’s framing of Kit’s personal artistic sensibilities as the pinnacle of emotional response to art and music are equally apparent in Lee’s hierarchy of audience member types. This approach is similar in many ways to the readership assumed by Émile Vuillermoz in

⁵ An example of miming in the visual arts is found in Lee’s and Anstruther-Thomson’s description of Greek statuary: “Now, in looking at Greek statues, we are forced automatically to adjust ourselves to their walk in order satisfactorily to focus on them; and this adjustment to a better balance in ourselves is extremely agreeable” (Lee and Anstruther-Thomson 1912, 220).

his *Musiques d'aujourd'hui* (1923), which, in the manner of Adorno, pitted the “good listener” against the “consumer of culture” in the desire to inspire and create the ideal musical audience (Trottier 2018, 314-315). In the opening chapters of the book, Lee attempts to differentiate between the musical experiences of what she calls “listeners” and “hearers.” Listeners have great technical knowledge of music history and theory, and think consciously about formal and stylistic characteristics when listening to a work. Hearers, meanwhile, are less focused in their absorption of musical details, and let their minds wander to other subjects—“not simply a lesser degree of the same mental activity, but one whose comparative poverty from the musical side is eked out and compensated by other elements”, including “memories, associations, suggestions, visual images and emotional states, ebbing and flowing round the more or less clearly emergent musical perceptions” (Lee 1933, 42). Listeners might also experience extramusical emotions or associations, but, according to Lee, they recognize these as lapses in attention from musical details. Lee uses the concepts of listeners and hearers to consider what emotions and ideas people bring to instrumental music, and what might be innate to “the music itself.”

Given Lee’s status as an aesthete, it is unsurprising that she views “listeners” as the ideal audiences and argues that listeners and hearers grapple with the question of programmatic music and musical meanings differently, resonating with the discussions of musical meanings regarding Hanslick’s (1854) posture on programmatic issues and musical content. Listeners see musical meaning “in the sense not of a message different from whatever conveyed it, but in the sense of an interest, an importance, residing in the music and inseparable from it” (Lee 1933, 31). Hearers, on the other hand, see musical meaning as a more concrete message for them as individuals, more connected to their “musical day-dream” (Lee 1933, 32), an observation with some ties to the discussion of feelings as “subject-matter” in the second chapter of *The Beautiful in Music*. It is worth noting, however, Lee does not immediately dismiss the experiences of hearers and their more isolated moments of musical contemplation. Instead, she argues that, for both hearers and listeners, the opportunity to either immerse oneself fully in sound or fully in an “inner ambience” of reveries and day dreams, provides a “bath, if not of oblivion, at least of harmonious contemplation” separate from reality (Lee 1933, 33). This ambience belongs to the aesthetic of “contemplation as devotion” analyzed in Chapter 5 of Dahlhaus’ *The Idea of Absolute Music* (1978 [1989]). It is this act of immersion, however it is accomplished, that Lee holds up as the purpose of listening.

Responding to the Canon: Individual Composers in *Music and its Lovers*

While Lee’s musical immersion could be accomplished in theory with any music, the astute contemporary reader will note that the composers and genres mentioned are—much like her male contemporaries in the realm of philosophy of music—largely limited to Western art music from the eighteenth and nineteenth centuries. The only composers mentioned by name in her questionnaire are Bach, Mozart, Beethoven (early or late), Chopin, and Wagner, while other questions focus on symphonies, operas, and the respondents’ training in music theory and counterpoint (Lee 1933, 563-567). This is perhaps another instance of Lee’s personal biases writ large on the entire project, as her own tastes leaned heavily towards Italian Baroque vocal music. When it came to “modern” music, Lee reserved the bulk of her dislike for Wagner and those she viewed as falling too much under Wagner’s influence. In her commonplace book of April-December 1893, she recorded a conversation with Smyth on how “the disintegrative, purely emotional element in Wagner and the moderns. . . . does not exist, or scarcely at all, for the real musician.” By contrast, the nonmusical “vast majority will always receive it not actively through the intellect, but passively, through the nerves” (Lee, cited in Towheed 2010, 277). Paradoxically, this antipathy may explain the amount of space in *Music and its Lovers* devoted to Wagner, (im)morality, and the erotic, as Lee biased her results by naming Wagner in a series of leading questions in her survey. While the questions on Bach, Mozart, Beethoven, and Chopin merely ask how the respondents’ preferences stand, there is an additional question about whether “Wagner [seems] to you to stand in any way apart, appealing to and producing emotional effects different from those of other musicians?” (Lee 1933, 565). The next question, on morality in music, continues in this direction:

- (A) Have you reasons for thinking that music can have a good or bad effect (moral or immoral) on people’s character or actions?
- or
- (B) does music seem to you to be “yon side of good and evil”?
- (C) Can you understand these questions with regard particularly to Wagner? (Lee 1933, 565)

Lee admits in her analysis that the inclusion of Wagner provoked almost all of the commentary on sexual responses to music, observing that

that particular ingredient of Comus’s cup [a Classical reference to sexual excesses of all kinds] is occasionally adverted to; and (unnoticed no doubt because taken for granted by Continentals), has to be remarked upon,

condemned (as pornography) or justified by British Answers barely emerged... from Victorian purity and unsullied by Freudian discussions. (Lee 1933, 301)

Following Lee's implications of musical morality and emotional effects, her respondents largely consider Wagner in terms of sex, even when they are ashamed to admit it or cannot quite put it into words. They frequently disagree about the association of Wagner with immorality, although those with strong feelings on the subject bring up questions of morbidity, debasement, sensuousness, intensity of passions, hysteria, decadence, and physical emotion (Lee 1933, 533-542). Curiously, respondents use these terms to express a wide variety of responses to Wagner's work, whether love, hate, or disapproval. This might suggest that at least some members of Lee's intellectual circle, from which she drew many of her respondents, were familiar with (if perhaps not "sullied by") other psychological and sexological theories about Wagner's music. This concern with Wagner's moral and erotic power over audiences ties into David Trippett's analysis of the nineteenth-century fascination with the physical experience of emotions, including reactions to music. Trippett observes that debates over Wagner's music frequently revolved around the composer as manipulator of musical stimuli to produce embodied responses in listeners (Trippett 2013). Edward Prime-Stevenson, an American expatriate music critic and amateur sexologist present in Florentine Anglophone artistic circles in the early decades of the twentieth century, wrote at length in his *Long-Haired Iopas: Old Chapters from Twenty-Five Years of Music-Criticism* about the fascinating with *Parsifal* among German and English homosexual subcultures and the "sex-seduction" of Wagner's music for the musically illiterate (Prime-Stevenson 1927, 385). Prime-Stevenson was familiar with Lee's other musical writings, and dedicated a chapter of *Iopas* on Chopin and gender to Lee.⁶

Moving beyond Wagner, some respondents note their sympathy with or antipathy towards the works of particular composers in personal, usually (auto)biographical terms. This is particularly pronounced in the case of Margery, who wrote

I have intense sympathy with the composer [Tchaikovsky] at the time [of listening to the Symphony no. 6]; later a touch of contempt for his lack of reserve and I feel also

that he has been smashed through his inability to get outside himself (Lee 1933, 316).⁷

Lee uses this view of Tchaikovsky's symphony to consider how some listeners construct an "imaginary composer" through a combination of musical and biographical knowledge that may or may not reflect the real person. She notes that,

while Tchaikovsky's Symphony is regarded by one Answerer as evidence of 'a rather feeble ego-centred personality', Beethoven is universally written about not as he is shown in his letters and his Heiligenstadt Testament, but as if he were speaking in the Arietta, the Cavatina, nay [sic], in the chorus (plus the words which are Schiller's) of the 9th Symphony. (Lee 1933, 420)

This comparison of Beethoven as masculine humanist and Tchaikovsky as "feeble" may reflect the psychologically-loaded gossip about Tchaikovsky's homosexuality and rumoured emotional state, for which the Symphony no. 6 was increasingly offered as "proof" in Anglophone music criticism and musicology by the early decades of the twentieth century.⁸ All of these remarks reflect a shared language of musical knowledge rooted in biographical narratives of music history. Indeed, Lee observes elsewhere how preconceived notions about the private lives of different composers may have influenced some respondents' remarks. About a "nonmusical" respondent (identified as a painter) who remarked that a certain prelude by Chopin reminded her of "an old Russian woman in man's clothes", she explained that the listener likely connected Chopin's Eastern European influences with the popular image of George Sand (Lee 1933, 429 and 431).

The potential associations between what a hearer assumed about a composer is also seen in the reaction of one subject (identified only as "the rebellious young Suffragette"), who connected her dislike of a particular Brahms piece with a masculine "lust of life" with which she didn't identify. Oddly, this account is one of the few that mentions the performance as having an influence on emotional reception, as she continues that "some pieces strike one as a woman's or a man's soul, according to player. I think I can distinguish in music secondary sex attributes" (Lee 1933, 531).

⁶ Prime-Stevenson, a New York newspaperman who turned to research on the history of homosexuality around 1900 (self-published under the pseudonym Xavier Mayne), was interested in what he viewed as the "neurotic" qualities of music and sympathetic discourses of forbidden love. While he and Lee were clearly acquainted, it is unclear what impact their views had on one another's views on musical meaning and appreciation. Shafquat Towheed notes that Lee's copy of *Long-Haired Iopas* was uncut, although he did not always read presentation copies of works by authors whom she knew and engaged in person (Towheed 2010, 284). A blurb by Lee, preserved in an advertising circular Prime-Stevenson planned to distribute to bookstores, praises the book's "friendly, alert, humane style, and the good sense of its aesthetics" (Prime-Stevenson 1928, np).

⁷ The name Чайковский has been transliterated from the Cyrillic into a number of different spellings in the Latin alphabet. For the purposes of this article, I have used "Tchaikovsky" and "Tchaikovski" in my text as the forms of the name in English and French used in subject headings for Library and Archives Canada. Within quotes from Vernon Lee's works, I have preserved her original spelling.

⁸ See Judith Peraino's analysis of Tchaikovsky's Symphony no. 6 (2005, 78-92) for an overview of some of the narratives (and potential counter-narratives) surrounding the work in its early popular and subsequent scholarly reception.

As the sole extended mention of Brahms in *Music and its Lovers*, the Suffragette's case study raises questions about what she meant by "secondary sex characteristics" and how much a particular experience of a composer might influence one's gendered experience of music (as well as, potentially, one's own sense of self). This idea of a Brahms's piece as having "a man's soul" resonates with contemporary discourses on music and gender. Prime-Stevenson argued for a masculinist view of Brahms's instrumental music, noting in his music criticism that Brahms "had as much to say *to a man*," but only "particular types of women seem convinced admirers of this composer" (Prime-Stevenson 1928, 32, emphasis original). Ethel Smyth's love of Brahms, was noted by her colleagues, including Tchaikovsky, as evidence of her eccentricity alongside her unconventional behaviour and gender presentation.⁹ While the Suffragette attributes the Brahms piece "itself" with masculinity, she also connects these categories more directly with the performer than with the composer. This opens potential for finding and explaining greater gendered and sexual meanings in music that do not always neatly map onto biographical readings. The Suffragette—like Smyth and Prime-Stevenson—is both reacting to what she knows (or has absorbed) about Brahms and what she perceives in the act of listening.

Considering how many of these utterances, discourses and ideas refer back to well-known composers, we might ask how the musical canon is constructed and perceived in Lee's work. While most respondents, whether classified as Listeners or Hearers, engage with established works and composers, their musical experiences are highly informed by perceptions of what this canon means, both to them as individuals and with regard to broader biographical knowledge of certain composers. The twenty-first-century listener might well assume that still-popular nineteenth-century composers like Beethoven, Brahms, Wagner, Chopin, and Tchaikovsky all constitute a unified "Romantic canon." For Lee's respondents, however, their understanding of these composers as "canonical" was complicated and fractured by a variety of factors, including (but not limited to) musical education, gendered or sexual associations with a given composer or work, popular biographical tropes about a specific work, and broader discourses about instrumental music and emotion. The Suffragette's association of Brahms with masculinity reflects not only her individual political commitments but also the same cultural perspectives of Brahms's music as masculine (often in contrast with Wagner or Tchaikovsky) that informed Smyth's and Prime-Stevenson's reactions to his symphonies. Allusions to Tchaikovsky's "emotionalism" or Chopin's music invoking

the image of Sand replicate shared biographical knowledge through a given respondent's response to what they might otherwise see as the music "itself."

The fact that musical canons are culturally constructed to reflect certain values is of course nothing new in musicology. Scholars have long observed the exclusion of certain figures, styles of music, and types of information from the construction of the Western art music canon. One recalls Philip Brett's speculation that Tchaikovsky's homosexuality was allowed to be discussed because the language of decadence and emotional excess could be more easily mapped onto his status outside the German artistic pantheon (Brett 1994, 15). In a similar manner, Marcia Citron analyzes how "male modes of discourse" in professional music criticism have shaped what kinds of musical values form and proliferate in the reception of individual works and composers and the broader construction of musical canons (Citron 1993 [2000], 181). Although Lee's respondents by and large accept these discourses, they are not wholly passive in their musical reactions. The Suffragette's observation, for instance, that a work of Brahms might strike her as masculine or feminine depending on the performer, reveals the often-unacknowledged role of performance in shaping the musical experience. Someone who is sympathetic to what they know of Tchaikovsky's biography and/or engaged by his symphonic music will react to the perceived emotionality of the *Pathétique* differently from one possessing a more disapproving perspective. While they are heavily engaged (overtly or otherwise) with discourses of musical canons and emotional meaning, the bulk of Lee's respondents appear completely removed from the world of contemporary politics and debates over women's place in society, making the Suffragette's pseudonym and presence in the book a strong reminder of the context in which Lee, Anstruther-Thomson, and the respondents existed. Were it not for the Suffragette and occasional, infrequent mentions of Freudian analysis and the Great War, much of *Music and its Lovers* could well have been written decades earlier.

The Suffragette's only other appearance in *Music and its Lovers* presents a picture of how Lee viewed extramusical factors (including politics) as influencing Hearers' responses to music. In response to Lee's questions about finding emotions and meaning in instrumental music, the Suffragette notes that, while she cannot determine purely musical emotions, she has strong reactions towards individual pieces that recall her political commitments and experiences as an activist:

⁹ Tchaikovsky described Smyth's obsession with Brahms in his travel diaries as one of the "originalities and eccentricities" one had to allow Englishwomen, alongside her love of large dogs and hunting (Tchaikovsky, translated in Newmarch 1900, 194). He later wrote to her that "I passed an entire day with *your idol* JOHANNES BRAHMS!!!" (Tchaikovsky, reproduced in Smyth 1919, 265-266).

I can recognize that music REPRESENTS varieties of human emotion and (i.e. but) the music wouldn't touch me in consequence. This abstract recognition without participation doesn't often happen. It's (i.e., it happens) when music represents an ATTITUDE I HAVE NO SYMPATHY WITH, alien to my nature and sex. The music that appeals most to me is the rebellious sort. It's because I'm a Socialist! I recognize in music some definite emotions pertaining to a crowd, the uproar, the surge, the growl I have heard in crowds at suffrage meetings. (Lee 1933, 211)

Lee's analysis continues:

And, no doubt she feels in herself, whenever she recognizes it in music, the emotion with which she once faced an anti-suffrage crowd, since she tells us that when she does participate in the music's expression, "my emotion is often accompanied by bodily sensations: if it's defiant, my head goes up." (Lee 1933, 211)

While the Suffragette conflates the respective roles of the composer, piece, and performer within the meanings she finds in Brahms, her account of musical collectivity is also tied to what Elizabeth Wood refers to as "the sonography of women's suffrage." Wood views figures like Ethel Smyth as "[bearing] the mark of the suffrage body for and within which it [music] is produced—its noises, pleasures, sufferings, and liberating desires, whose movement in turn her music fuels" (Wood 1995, 615).

Conclusions: Towards Listening and Politics

By moving this analysis beyond music written by suffragists such as Smyth to the musical experiences of non-musician activists, such as the Suffragette in Lee's case study, I want to ask how these kinds of records might serve as source material in music research. As we saw above, even if Lee's work might be contextualized in the interwar period and show some affinities with the audience categories coined by critics like Vuillermoz and Adorno, it also represents some novel contributions to the literature on musical reception. As a work of music perception or ethnography, Lee's study is heavily flawed by current standards, full of leading questions, self-selected participants of generally the same social class, cultural context, and intellectual interests as the researcher, and a highly limited sample wildly extrapolated to theorize how humans understand and respond to music. Yet, as a primary source for evidence of certain kinds of conversations about music, gender, and sexuality, Lee's research is invaluable. While a great deal of research has

been done on gendered language and the erotic in published writings on Brahms and Wagner during this period (see, for example, Dreyfus 2010 and McManus 2011), much of their sources are unsurprisingly by men with more formal training in music theory and composition.¹⁰ Lee's project, however, demonstrates that these sorts of conversations also took place among women—including the musically untrained—and that received knowledge about music's social meanings should be an important consideration for further work on the role music has played in early twentieth-century understandings of gender, sexuality, and feminism.

REFERENCES

- BRETT, Philip (1994). "Musicality, Essentialism, and the Closet," in Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary Thomas (eds), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, New York, Routledge, pp. 9-26.
- CHENG, William (2016). *Just Vibrations: The Purpose of Sounding Good*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- CITRON, Marcia (1993 [2000]). *Gender and the Musical Canon*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.
- CUSICK, Suzanne (2008). "Musicology, Torture, Repair," *Radical Musicology*, vol. 3. Accessible online: <http://www.radical-musicology.org.uk/2008/Cusick.htm>, consulted June 8, 2018.
- DAHLHAUS, Carl (1978 [1989]). *The Idea of Absolute Music*, translated by Roger Lustig, Chicago, The University of Chicago Press.
- DREYFUS, Lawrence (2010). *Wagner and the Erotic Impulse*, Cambridge, Harvard University Press.
- GRAMIT, David (2002). *Cultivating Music: The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- HANSLICK, Eduard (1854 [1891]). *The Beautiful in Music: A Contribution to the Revisal of Musical Ethics*, translated by Gustav Cohen, London, Novello.
- INTERNATIONAL VERNON LEE SOCIETY. "Bibliography: Primary Texts by Vernon Lee," *The Sibyl*, <https://thesibylblog.com/bibliography/>, consulted November 21, 2018.

¹⁰ Prime-Stevenson's and the Suffragette's comments about Brahms's masculinity are fairly representative of the sort of gendered language found in discussions of the masculine and feminine in nineteenth-century instrumental music. As far as the authors of such analyses, McManus's dissertation, "The Rhetoric of Sexuality in the Age of Brahms and Wagner" (2011), has a lengthy section on German Wagnerian analyses by men aimed at female audiences. Most sexological analyses of Wagner, such as those promoted by Richard von Krafft-Ebing, Oscar Panizza, and Magnus Hirschfeld, are likewise by (and largely aimed at) a medically educated male readership.

- LEE, Vernon (pseud. Violet Paget) (1933). *Music and its Lovers: An Empirical Study of Emotional and Imaginative Responses to Music*, New York, E.P. Dutton and Co.
- LEE, Vernon and Clementina ANSTRUTHER-THOMSON (1912). *Beauty and Ugliness and Other Studies in Psychological Aesthetics*, London, Lane.
- MCMANUS, Laurie (2011). "The Rhetoric of Sexuality in the Age of Brahms and Wagner," doctoral dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill.
- NEWMARCH, Rosa (1900). *Tchaikovsky: His Life and Works*, London, Lane.
- PERAINO, Judith (2005). *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- PRIME-STEVENSON, Edward (1927). *Long-Haired Iopas: Old Chapters from Twenty-Five Years of Music-Criticism*, Florence, Privately Printed.
- PSOMIADES, Kathy Alexis (1999). "'Still Burning from This Strangling Embrace': Vernon Lee on Desire and Aesthetics," in Richard Dellamora (ed.), *Victorian Sexual Dissidence*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 21-42.
- SCOTT, Derek (2003). *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*, Oxford, Oxford University Press.
- SMYTH, Ethel (1919). *Impressions that Remained*, London, Longmans, Green, and Co.
- SMYTH, Ethel (1936). *As Time Went On*, London, Longmans, Green, and Co.
- TICK, Judith (1987). "Passed Away is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870-1900," in Jane Bowers and Judith Tick (eds), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 325-348.
- TOWHEED, Shafquat (2010). "'Music is not merely for musicians': Vernon Lee's Musical Reading and Response," *Yearbook of English Studies* vol. 40, n° 1, "The Arts in Victorian Literature", pp. 273-294.
- TRIPPETT, David (2013). *Wagner's Melodies: Aesthetics and Materialism in German Musical Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TROTTIER, Danick (2018). "Creating a Canon: Emile Vuillermoz's *Musiques d'aujourd'hui* and French Musical Modernity", in Barbara Kelly and Christopher Moore (eds), *Music Criticism in France, 1918-1939: Authority, Advocacy, Legacy*, Suffolk and Rochester, Boydell Press, pp. 293-315.
- WOOD, Elizabeth (1995). "Performing Rights: A Sonography of Women's Suffrage", *Musical Quarterly*, vol. 79, n° 4, winter, pp. 606-643.

Femmes et jazz dans le Québec de l'entre-deux-guerres : Entre le récit historique, les archives et le passé*

Vanessa Blais-Tremblay
(Université McGill)

Dans la première moitié du xx^e siècle, Montréal était le point nodal canadien le plus important du circuit transnational de spectacles de variétés des artistes noirs, ainsi que le plus grand centre de culture jazz du pays. Grâce à leur localisation particulière sur le réseau ferroviaire nord-américain, des cabarets montréalais tels que le Rockhead's Paradise importaient déjà dans les années 1920 des numéros et spectacles de Harlem, célèbre quartier de New York, ainsi que de Détroit, Boston, Chicago, Cleveland et Washington. Dans les années 1930, le Terminal Club, sur la rue Saint-Antoine en face de la station Windsor, «était le genre d'endroit où tout pouvait arriver», se souvient le saxophoniste Myron Sutton, fondateur du tout premier *jazz-band* noir connu du Canada, qui s'établit à Montréal en 1933: «Johnny Hodges est venu ici et a soufflé dans mon saxophone. J'ai même vu le trompettiste aux grosses joues [Dizzy Gillespie]! Même Duke Ellington est venu ici et s'est assis au bar¹» (Sutton 1981). Comme le rapporte le tromboniste Herb Johnson, qui a lui-même entamé sa carrière à New York :

J'ai joué dans pratiquement tous les cabarets de la ville de Montréal depuis que je suis arrivé ici en 1935, et je vous le dis: on savait qu'on était dans le *showbiz* lorsqu'on travaillait au Rockhead's Paradise ou au Café Saint-Michel. C'était comme être transporté directement à Harlem² (Johnson 1981).

Si la scène jazz montréalaise de cette époque a été décrite et analysée dans plusieurs ouvrages³, ma thèse de doctorat constitue la première étude sur le rôle que les femmes ont joué dans son développement, ouvrant ainsi la voie à une

meilleure reconnaissance de la contribution des *jazzwomen* à la formation des identités, des plaisirs et des sons de la modernité québécoise (Blais-Tremblay 2018⁴). Le statut particulier de Montréal comme ville-spectacle en fait un riche laboratoire pour étudier les relations de collaboration créative entre les artistes actifs sur le circuit des spectacles de variétés du début du xx^e siècle (musicien-ne-s, chanteur-se-s, danseur-se-s). Ce projet de recherche met également en lumière l'étroite relation entre le jazz et le vice dans le discours critique du Québec de l'entre-deux-guerres, en particulier en ce qui a trait à l'incarnation genrée et racisée de la moralité dans des contextes de danse sociale et théâtrale. La moralité étant projetée à la fois sur les plans de l'identité de genre et de l'identité de race (parmi d'autres paramètres identitaires), la contextualisation de la musique jazz dans le cadre particulier de sa diffusion au sein des cabarets et autres lieux de danse théâtrale et sociale permet de cerner les enjeux entourant la récurrence du thème de la préservation de l'intégrité du corps de la «Québécoise de souche» dans la critique jazz de cette époque.

Dans cette thèse, je propose aussi une analyse critique de l'historiographie du jazz montréalais, ainsi que les premières notes biographiques détaillées consacrées à des artistes de jazz féminines ayant évolué à Montréal, telles que les pianistes Vera Guilaroff et Ilene Bourne; à des ensembles de jazz féminins tels que les Sœurs Spencer, le Montreal Melody Girls Orchestra et les Vagabond Girls; à des danseuses et chanteuses jazz telles que Tina Baines Brereton, Mary Brown, Marie-Claire Germain, Bernice Jordan Whims, Thelma Spencer et Natalie Ramirez; ainsi

* Cet article est issu d'une communication présentée en 2016 dans le cadre du concours de conférences de la série «Présences de la musique» de la Société québécoise de recherche en musique. J'aimerais remercier Marie-Thérèse Lefebvre pour sa grande générosité et son soutien précieux lors de la rédaction de cet article.

¹ «I saw Johnny Hodges come in here and blow my horn. I saw that guy puff jaws come in here. Duke Ellington came in and sat behind the bar». Toutes les traductions de citations de l'anglais vers le français sont les miennes.

² «I played in practically every club in the city of Montreal since I came here in 1935, and I tell you, you knew you were in *showbiz* when you were working at Rockhead's Paradise or the Café St-Michel. It was like transporting yourself to Harlem».

³ Voir entre autres: P. Bouliane 2018; Gilmore 1988 et 1989; Lam 1998; Miller 1997; Marrelli 2004 et 2013; Roquigny 2012.

⁴ Voir aussi Charpentier 1999; Cuccioletta 1997; Kuplowsky 2015; Palmer 2009; et Weintraub 1996.

qu'à des enseignantes de piano et de danse telles que Daisy Peterson Sweeney, Ethel Bruneau et Olga Spencer Foderingham. Les archives témoignent de la grande importance de ces femmes, pourtant quasi absentes des récits historiques existants — une situation qui a été largement documentée dans le cas des compositrices issues de la tradition associée à la musique classique, notamment par Susan McClary (2002) et Marcia J. Citron (1993), et par Marie-Thérèse Lefebvre (1991) au Québec, ainsi que dans le cas de la musique jazz aux États-Unis, entre autres par Sherrie Tucker (2000), Nichole T. Rustin et Tucker (2008) et, plus récemment en France, par Marie P. Buscatto (2007). Dans le présent article, je contextualise, par le biais de quelques courtes vignettes, la disparité qui subsiste entre le rôle primordial que certaines pianistes et autres instrumentistes jazz, enseignantes, chanteuses et danseuses ont joué dans l'articulation de la scène jazz à Montréal, et leur invisibilité dans les récits historiques existants. Les portraits ont été choisis pour leur représentativité et pour leur complémentarité, mais les personnes curieuses d'en savoir plus pourront consulter ma thèse qui explore de nombreuses autres figures féminines et propose une contextualisation et une analyse plus détaillées des contributions des *jazzwomen* à la modernité québécoise.

Vera Guilaroff

La compositrice, artiste-interprète, improvisatrice et animatrice de radio Vera Guilaroff conserve à ce jour le titre de première Québécoise à avoir enregistré de la musique jazz (Gilmore 1989, 7). Née le 26 octobre 1902 à Islington, en Angleterre, elle émigre au Canada en 1909 avec ses parents, Eugene Abraham Guilaroff et Annie Guilaroff (née Snitkin), tous deux des immigrants juifs de Russie (Biélorussie et Lituanie) ayant émigré en Angleterre à la fin du XIX^e siècle. Vera apprend le piano auprès de sa sœur Olga, qui elle-même devient une pianiste et enseignante de piano classique bien connue à Montréal. Vera, quant à elle, remplace dès 1916 le pianiste de cinéma muet Harry Thomas, puis, en 1919, elle occupe un poste permanent au théâtre Regent⁵. À partir du début des années 1920, Guilaroff est diffusée à CFCF et à CKAC — les auditeurs de la radio anglophone montréalaise se rappellent d'elle comme de la « Montreal's Melody Girl » (Kidd 1966) — et déjà, en 1924, elle a acquis la réputation de « célèbre pianiste du théâtre Regent », selon l'édition du 15 février du journal *La Presse*. Au Regent comme à la brasserie Frontenac, tous deux situés dans un Mile-End alors en plein développement, Guilaroff se produit

régulièrement avec le percussionniste Harry Raginsky, qu'elle épouse le 2 juin 1925, et avec qui elle part en tournée aux États-Unis dans un spectacle de type vaudeville à la fin des années 1920. Jusqu'à la fin des années 1930, Guilaroff continue de participer à l'industrie du divertissement⁶, interprétant et enregistrant principalement des pièces connues du répertoire syncopé de l'époque, dont *Dizzy Fingers* (1922), composée par le pianiste de style *novelty* Zez Confrey ; *Birth of the Blues*, popularisée par l'orchestre de Paul Whiteman en 1926 ; une version rapide et fortement ornementée du *Maple Leaf Rag* de Scott Joplin (1899) ; une version de l'*Humoresque*, op. 101, n° 7, d'Antonin Dvořák (1894), que Guilaroff adaptera et enregistrera en tant que *Classic Rag n° 1* sur un rouleau de piano pneumatique en 1926 ; ainsi que ses propres compositions, dont *If You Only Knew* (1921) et *Lonesome Rose* (1923). Guilaroff apparaît en tant qu'interprète dans deux films de Gordon Sparling, *Back in '22* (1932) et *Back in '23* (1933), tout en continuant de jouer à la radio, notamment avec les Vagabonds du piano (ou *Piano Ramblers*, un duo avec le pianiste Willie Ecskstein), entre 1932 et 1936. Durant l'été et l'automne 1937, elle effectue une tournée au Royaume-Uni avec Teddy Foster et ses Kings of Swing.

Bien qu'elle connaisse une carrière notable à titre de musicienne professionnelle au cours de l'entre-deux-guerres, Guilaroff est peu présente dans les récits historiques se rapportant à cette période. Cela s'explique en partie par le fait qu'on a eu de la difficulté, comme on le verra, à catégoriser le genre musical dans lequel sa musique s'inscrivait à l'époque, ainsi qu'à faire le suivi de son évolution artistique à partir de la fin des années 1930. Le style *novelty piano*, un style de piano populaire, syncopé, rapide et fortement ornementé devenu célèbre entre le milieu et la fin des années 1920, est souvent considéré comme un exemple de *ragtime* « sans élément réel de jazz », comme l'a expliqué James Richard Dossa, tout en n'ayant pas non plus été pleinement reconnu en tant que musique populaire par l'historiographie officielle (Dossa 1986 ; Riddle 1985). De plus, à l'instar de nombreuses autres pianistes de *ragtime* blanches, la carrière de Guilaroff a profondément changé lorsqu'elle est devenue mère et qu'elle s'est pour ainsi dire retirée de la performance publique rémunérée⁷. Bien qu'elle ait continué à jouer du piano à un niveau professionnel dans des contextes privés, semi-privés ou non rémunérés jusqu'à ce que les douleurs liées au développement de l'arthrite rhumatoïde l'en empêchent, sa contribution artistique n'est pas relayée par une présence dans l'histoire de la

⁵ Le Regent, inauguré le 4 mars 1916, était situé au coin de l'avenue du Parc et de la rue Laurier. Avec ses 1200 places assises, le théâtre était l'un des plus luxueux ayant été construits à l'extérieur des limites du centre-ville de Montréal. Voir Pelletier 2012.

⁶ Si l'expression « industrie du divertissement » peut avoir une connotation péjorative, elle est pleinement revendiquée dans ce cas-ci : les cabarets de l'entre-deux-guerres s'inscrivent dans l'industrie du divertissement en tant que lieux de spectacles et de commercialisation de la danse sociale.

⁷ Voir aussi Chamberlain 2001 ; Lindeman 1985 et 1999 ; Morath 1985 ; Pilkington 2000 ; Taylor 2008 ; Tjaden 2006.

musique. Ainsi, la trajectoire professionnelle de Guilaroff, les particularités de son style pianistique, ainsi que certains paramètres identitaires ont eu un impact déterminant sur sa quasi-exclusion des récits historiques existants⁸.

Ilene Bourne

Une situation comparable s'observe en ce qui concerne la contribution musicale de la pianiste Ilene Bourne — qui était pourtant encensée par ses pairs — et la production contemporaine de savoirs sur cette artiste, presque inexistante. Née à Montréal le 28 novembre 1914, aînée de six enfants de parents qui avaient émigré de la Barbade en 1909, Bourne a travaillé comme pianiste dans les cabarets et comme organiste d'église tout au long de son parcours professionnel. À partir du début des années 1930 et jusqu'à sa mort subite le 1^{er} avril 1970, elle accompagne des artistes de variétés au Rockhead's Paradise, au Café Saint-Michel, au Montmartre et au Café de l'Est, notamment, soit tant dans les cabarets du quartier Saint-Antoine — où la majorité des artistes de couleur travaillaient — que dans ceux situés plus à l'est, autour de la rue Saint-Laurent, où l'on retrouvait une plus forte concentration de musiciens francophones. Au cours des années 1930 et 1940, elle collabore ainsi avec des musiciens jazz incontournables de l'historiographie du jazz québécois tels que Chuck Peterson, Allan Wellman, Herb Johnson, Butch Watanabe, Dennis Brown et Steep Wade (avant qu'il ne passe lui-même au piano), et elle dirige même son propre groupe au Monte-Carlo dans la seconde moitié des années 1930. Bourne fait également des tournées dans les régions rurales du Québec, puis accompagnera un orchestre de jazz aux États-Unis, possiblement l'orchestre de Max Fidler au club Powatan de la ville de Détroit⁹. Comme se le remémore le tromboniste Herb Johnson dans une entrevue avec John Gilmore, l'auteur de *Swinging in Paradise: The Story of Jazz in Montreal* (1988),

Ilene Bourne, elle était vraiment quelqu'un! Si on arrivait à trouver une chanson qu'elle ne savait pas jouer, elle était prête à payer! [...] Elle avait la main gauche

la plus puissante que l'on avait jamais entendue; on n'avait pas besoin de bassiste quand on jouait avec Ilene¹⁰ (Johnson 1981).

Le batteur Dennis Brown affirme quant à lui qu'«elle connaissait tous les standards qui aient jamais été écrits¹¹» (Brown 1983). Et selon le pianiste Oliver Jones :

Elle avait vraiment une mémoire phénoménale. Elle connaissait les paroles, les couplets, elle avait une mémoire photographique [...] Si quelqu'un voulait connaître le couplet d'une chanson, même d'une chanson peu connue, [on lui disait toujours:] «Demande à Ilene!» [...] C'était vraiment une formidable accompagnatrice¹² (Miller 1996; Jones 2016).

Pourtant, comme c'est le cas pour les autres instrumentistes de jazz noires basées à Montréal à cette époque telles que Gertrude Waters, Nina Brown et le trio des Sœurs Spencer, aucun enregistrement audio n'a à ce jour refait surface pour témoigner de sa pratique musicale — un état de fait qui a beaucoup plus à voir avec les paramètres genrés et racisés de l'accès à la phonographie qu'aux qualités d'instrumentistes de ces femmes défendues par leurs pairs et documentées dans des sources d'archives telles que la presse afro-américaine. Olga Spencer, par exemple, a joué de l'accordéon, chanté et dansé avec son groupe, les Lucky Seven, dans le circuit de camps du *United Service Organizations* dans le Pacifique Sud (Hawaï, Philippines, Indonésie, Australie, Japon) pendant la Seconde Guerre mondiale, un groupe qui incluait notamment sa sœur Thelma à la guitare, sa nièce Natalie à la trompette, et le pianiste de jazz de Kansas City Lawrence «88 Keys» Keyes, sans qu'aucun enregistrement ne soit jamais réalisé en studio¹³. (Spencer 1993-1994; Ramirez 1993-1994). Dans un questionnaire rédigé par John Gilmore à l'intention du frère d'Ilene Bourne, à la question «Quelles difficultés a-t-elle pu rencontrer en tant que femme dans le jazz à Montréal?», ce dernier répond, laconiquement : «Elle a dû en avoir, à la fois en tant que femme et en tant que Noire¹⁴» (Bourne s. d.). S'il nous faudra attendre de pouvoir consulter le reste des archives la

⁸ Pour une version détaillée de cet argument, voir Blais-Tremblay 2020.

⁹ Répondant à un questionnaire que John Gilmore lui avait soumis, Maurice Bourne, le frère d'Ilene, mentionne une tournée aux États-Unis; voir Maurice Bourne (s. d.). *Le Detroit Free Press* annonce une pianiste nommée «Ilene Moore», et ailleurs «Ilene Morey», avec l'orchestre de Max Fidler au Powatan de Détroit entre mars et mai 1935. L'auteur des articles fait de nombreuses fautes d'orthographe dans les prénoms et les noms des artistes, ce qui laisse à penser qu'il a aussi pu mal orthographier le nom de famille d'Ilene Bourne. Par exemple, il présente la pianiste précédente de l'ensemble comme étant tantôt «Kay», tantôt «Kate», et le chef d'orchestre est parfois appelé Max «Fiddler» plutôt que «Fidler». L'orchestre de Max Fidler était un groupe blanc qui jouait du «sweet» jazz dans un club relativement haut de gamme, mais qui accueillait aussi des artistes noirs ainsi que des artistes de Montréal grâce à la voie ferroviaire. Entre août 1934 et juin 1935, Max Fidler a embauché au moins quatre pianistes différents-es, dont Henrietta Young, Kay/Kate Graham, Ilene Moore/Morey (possiblement Bourne) et Bill Lankin. Une Ilene Moray apparaît également à la station de radio WEXL en tant que pianiste entre juin et octobre 1934. Comme David Eng le précise sur la plateforme web multimédia *Jazz Petite-Bourgogne*, le nom d'Ilene Bourne était souvent mal orthographié, incluant «Eileen», «Borne» et «Moore».

¹⁰ «Ilene Bourne, now she was somethin' else again! If you could call a tune that she couldn't play, she was ready to pay off [...] she had the most powerful left hand you ever heard in your life, you didn't need a bass player with her!».

¹¹ «She must have known every standard tune that was ever written».

¹² «She had the finest phenomenal memory. She knew the lyrics, the verses, she had a visual memory [...]. Anytime anyone wanted to know the verse to a tune, these obscure tunes, "Get in touch with Ilene" [...]. She was a very wonderful accompanist».

¹³ Pour en connaître davantage sur la carrière du trio des Sœurs Spencer, voir Blais-Tremblay 2019b.

¹⁴ «She must have had some, both as a woman, and as a black».

concernant avant d'en connaître le détail, les implications profondes que ces difficultés ont eues sur la construction d'archives, sur l'historiographie et sur le potentiel de recherche sur les instrumentistes noires montréalaises sont déjà évidentes. Un écart important persiste, d'une part, entre l'encensement de Bourne et des Sœurs Spencer par leurs pairs et leur présence marquée dans la presse afro-américaine de l'époque et, d'autre part, la production contemporaine de savoirs sur ces artistes.

De l'interprétation à l'enseignement

L'enseignement était aussi une des formes bien connues de la participation des femmes à la scène jazz montréalaise. L'enseignante de piano Daisy Peterson Sweeney et les enseignantes de danse Olga Spencer Foderingham et Ethel Bruneau font ainsi partie des plus grandes absentes de nos histoires nationales, tous récits confondus. Il existe un dicton anglophone populaire, fréquemment utilisé de manière désobligeante envers les enseignant·e·s de musique, selon lequel ce sont souvent ceux qui ne savent pas jouer d'un instrument qui finissent par l'enseigner¹⁵. Dans le cas présent, ce dicton illustre surtout le risque de présenter à tort comme de l'amateurisme des stratégies, comme le fait de donner la priorité à l'enseignement plutôt qu'à l'interprétation par exemple, que ces femmes ont déployé pour prendre part à la scène musicale populaire en tant que femmes et souvent aussi en tant que mères (Green 1997; Lefebvre 1991, 68-70). Pour bien des femmes qui étaient douées sur les plans artistique et technique à un instrument de musique comme l'étaient Spencer (accordéon), Sweeney (piano) et Bruneau (dans la mesure où le soulier à claquette constitue un instrument de percussion sur la scène du spectacle de variétés), la volonté de se positionner au centre d'un réseau de «*care*» d'enfants (leurs descendants biologiques comme les autres enfants de leur communauté) compliquait grandement la perspective d'une carrière internationale d'interprète jazz, comme celle du frère de Sweeney, le réputé pianiste Oscar Peterson. Il y avait donc une tension à l'œuvre entre le désir de participer activement au milieu musical populaire et celui de «prendre soin» de la génération émergente, ce que Spencer, Sweeney et Bruneau réconciliaient en exerçant une forme de pédagogie à la fois musicale et sociale. Pour la communauté noire de Montréal, ces femmes faisaient bien davantage qu'exceller dans leur

art: elles offraient à leurs élèves un moyen de gagner leur vie en dehors d'une économie traditionnelle restrictive pour la population montréalaise de couleur, multipliant ainsi le pouvoir d'achat d'une communauté défavorisée¹⁶. En outre, dans le contexte nord-américain de l'époque, où le corps des hommes et des femmes de couleur était défini principalement en fonction de sa valeur en tant que ressource «exploitable», la musique et la danse jazz offraient une échappatoire non seulement inspirante sur le plan créatif, mais surtout viable sur le plan économique, aux emplois serviles auxquels était restreinte cette population en majorité employée comme domestiques (pour les femmes) ou comme portiers à bord des trains (pour les hommes)¹⁷.

Oliver Jones s'est prononcé à plusieurs reprises sur l'influence que Sweeney a eue non seulement sur son jeu pianistique, mais plus largement sur son développement en tant qu'artiste et en tant que citoyen. La discipline et l'indépendance des mains que Sweeney lui a enseignées étaient essentielles pour «atteindre ce niveau, pour que les pianistes de jazz atteignent un certain niveau», expliquait-il: «Daisy avait l'habitude de dire qu'Oscar [Peterson] et moi étions ses deux seuls élèves qui avaient cette attaque¹⁸» (Jones 2016). Mais elle enseignait aussi à ses élèves l'importance de la détermination¹⁹, certaines notions de soins personnels («*self-care*») et, plus largement, elle renforçait les notions de respectabilité et d'autosuffisance chez ses élèves (Sweeney 1999; 2012). Selon l'habile formulation de Jones: «Elle avait une bonne oreille pour savoir ce qu'il fallait faire afin d'élever notre condition²⁰» (Jones 2016). De l'avis de sa fille Sylvia, pour ses élèves de piano Sweeney «était comme une mère de substitution»:

Elle pouvait dire à un enfant de ne pas revenir [au Negro Community Center] s'il ne s'était pas préalablement lavé. Et à la fin de l'année, l'enfant recevait une bourse [donnant accès à des leçons privées] [...] Daisy pensait que tous les enfants devaient avoir de la musique dans leur vie. Elle était enseignante, mais aussi une sorte de travailleuse sociale de la musique. Les enfants réorientaient leurs vies sur son banc de piano. Elle gardait les enfants en dehors de la rue. J'en ai vu, des cas, les uns après les autres²¹ (Sweeney 2016).

Les enseignantes jouaient un rôle crucial non seulement dans le développement d'une scène jazz à Montréal, en

¹⁵ «Those who can't play teach».

¹⁶ À ce sujet, voir: Bertley 1982; Este 2004; Israel 1928; Nelson 2004 et 2010; Small et Thornhill 2008; Williams 1997; Winks 1997. Les danseurs Travis et Tanya Knights se sont aussi exprimés en ce sens le 26 janvier 2019 lors d'un événement célébrant la carrière d'Ethel Bruneau.

¹⁷ Voir Small et Thornhill 2008; Williams 1997. Parmi de nombreuses autres études qui documentent cet état de fait, je souligne en particulier celles de Jacqueline Jones (1985) et de Jayna Brown (2008).

¹⁸ «reach that level, for jazz pianists to reach a certain level [...] Daisy used to say that Oscar and I were her only two students who had that attack».

¹⁹ «You have to have a purpose in life», affirme-t-elle à plusieurs reprises dans ses entrevues réalisées avec Arlene Campbell. Voir Campbell 2012.

²⁰ «She had an ear for what you needed to do to elevate your condition».

²¹ «She was kind of like a surrogate mother. She would tell a kid not to come back if not clean, and by the end of the year the kid got a scholarship [...] Daisy thought all children should have music in their lives. She was a teacher, a social worker of music. Kids turned around their lives on her piano bench. She kept kids off the streets. I saw stories one after the other».

formant des artistes qui ont contribué au rayonnement international du Québec tels qu'Oscar Peterson et Oliver Jones, mais aussi en faisant la promotion de l'autosuffisance économique des citoyens vivant dans ce quartier urbain défavorisé. Et ce même si, selon les paroles de Sweeney, elle « ne jouait pas de jazz, et ne l'enseignait pas non plus²² » (Sweeney 1999).

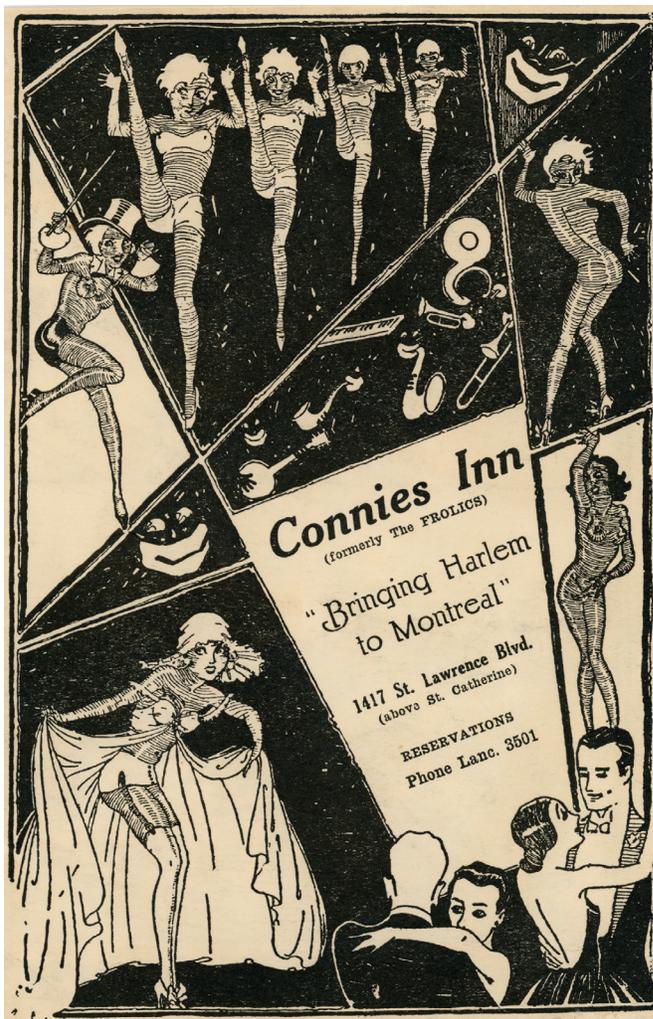
Entre la danse de variétés et le développement d'une scène jazz au Québec

Outre le piano et l'enseignement, le chant et la danse étaient les manifestations artistiques auxquelles les femmes contribuaient le plus fréquemment dans les cultures jazz de la première moitié du xx^e siècle. La presse montréalaise des années 1930 confirme bien le rôle central de l'érotisme du corps des femmes de couleur dans la promotion des spectacles de jazz du quartier Saint-Antoine, ce corps étant mis en valeur d'abord à titre d'attrait publicitaire. Au Connie's Inn, au début des années 1930 (à l'époque où l'orchestre de Myron Sutton y était hôte), ce sont les corps dansants de femmes noires, quasi ou complètement nus, qui occupent la majeure partie de l'espace publicitaire (voir Figure 1). La première chose qui attire l'œil sur les publicités du Montmartre est aussi une femme de couleur légèrement vêtue ; la plus petite police de caractères sur la page est réservée à une indication mentionnant l'orchestre swing de Mynie [sic] Sutton (voir Figure 2). Il est important de noter ici que les danseuses de variétés étaient souvent employées aussi comme chanteuses. Bernice Jordan (Whims), née le 25 mars 1918 dans le quartier Saint-Henri à Montréal, confirme dans une entrevue réalisée dans les années 1990 pour l'Office national du film du Canada qu'elle chantait régulièrement avec l'orchestre de Myron Sutton, mais que les photos officielles du groupe l'excluaient systématiquement. Elle explique :

Je ne me souviens pas avoir vu de photos de moi avec eux. Sur les photos, on voyait seulement tous les musiciens debout. Je pense que j'en ai vu une à l'époque, ils en ont pris une, et puis [elle fait une pause]. Mynie Sutton l'avait mais [elle fait une pause]. Maintenant, quand je vois ce qui est annoncé, ça montre toujours juste les hommes. Mais j'étais la chanteuse avec eux²³ (Jordan 1993-1994).

Bien que Jordan ait travaillé comme chanteuse et danseuse de variétés dans tous les grands cabarets accessibles aux artistes noirs de Montréal et qu'elle ait fait des tournées dans diverses régions du Québec (Trois-Rivières, Shawinigan, Deux-Montagnes, Québec, parmi d'autres) et de l'Ontario (notamment à North Bay), elle a presque entièrement disparu

Figure 1: Brochure publicitaire du cabaret Connie's Inn, 1933. Bibliothèque universitaire Concordia, collections spéciales.



des récits historiques officiels, comme la très grande majorité de ses collègues aux parcours professionnels similaires²⁴.

Femmes dans le jazz québécois: considérations historiographiques

Ce n'est donc pas à l'absence de femmes dans les milieux jazz du Montréal de l'entre-deux-guerres ni à leur absence dans les archives qu'il faut attribuer la méconnaissance de leur importance dans le développement du genre, et plus largement d'une économie du tourisme de divertissement au Québec. La source de leur exclusion historiographique se trouve plutôt dans la dévalorisation de l'enseignement par rapport à l'interprétation et à la composition (comme on l'observe dans le cas de Daisy Peterson Sweeney comparativement à son frère Oscar Peterson), ainsi que

²² « I don't play jazz. I don't teach it. No, I don't teach it ». Pour une version détaillée de cet argument, voir Blais-Tremblay 2019b.

²³ « I don't remember seeing any pictures of myself, with them you know. Pictures were all of them, standing. I think I seen it at the time, they had a take, and then [she pauses]. Mynie Sutton had it but [she pauses]. Now when I see everything advertised it always shows just the men. But I was the girl singer with them ».

²⁴ À ce sujet, voir Blais-Tremblay 2018b; 2019a.

Figure 2: Coupure de presse avec publicité pour le cabaret Le Montmartre, 10 septembre 1937. Bibliothèque universitaire Concordia, collections spéciales.



dans la dévalorisation de la performance féminine en contexte domestique ou non-rémunéré (comme c'est le cas pour la majeure partie de la contribution musicale de Vera Guilaroff après 1937). En outre, les difficultés d'accès aux studios d'enregistrement auxquelles se heurtaient les instrumentistes noires (les Sœurs Spencer ont eu une carrière internationale sans qu'aucun enregistrement audio professionnel d'elles n'ait refait surface), les processus de marginalisation du chant jazz (comme dans le cas de Bernice Jordan avec l'orchestre de Myron Sutton), ainsi qu'une forme d'idéalisation du jazz basée sur la séparation du « son » jazz — à cette époque encore majoritairement produit par des hommes — du corps des danseuses de variétés, tout cela

a mené à occulter la contribution des femmes. Dans tous les cas mentionnés ci-dessus, l'exclusion du récit historique est moins liée à l'absence de femmes dans le passé ou dans les archives qu'elle n'est la conséquence directe des pressions sociales liées au genre, à la race et à la classe qui ont canalisé les parcours de ces femmes vers les marges de l'historiographie. Ainsi, les hiérarchies de genre, de race et de classe continuent donc d'agir comme un puissant tamis entre le récit historique, les archives, et l'infiniment plus vaste passé musical du Québec.

RÉFÉRENCES

Documents d'archives

Articles de journaux

Annonces de diffusions radio de Vera Guilaroff/Miss Guilaroff/Vagabonds du piano/Piano Ramblers (1924-1960). Sur les ondes de CBC, CBF, CBLT, CBMT, CFCE, CHRC, CKAC, CKNC, CKOC, CKPC, CKTB-CRC, CRC Network, CRCM, WCR, WCX, WNAC, WXYZ, et dans le *Daily Boston Globe*, *Detroit Free Press*, *La Presse* (Montréal), *Le bulletin des agriculteurs* (Montréal), *Le Globe/The Globe*, *L'illustration nouvelle* (Montréal), *The Baltimore Sun*, *The Irish Times*, *The Scotsman*, *Toronto Daily Star*, entre le 15 février 1924 et le 2 décembre 1960.

Detroit Free Press (1935). « Ilene Moore/Ilene Morey, Pianist », 1^{er}, 8, 22, 29 mars; 5 avril; 17, 24, 31 mai, au Powatan Club.

La Presse (1924). « Le Radio de la Presse », 15 février, Montréal, p. 17.

La Presse (1926). Annonces de spectacles de la Fanfare Jazz, 6 décembre, Montréal, p. 20, 21, 29, 30.

La Presse (1942). « Le club Kiwanis de Montréal au camp de Saint-Jérôme récemment », 17 janvier, Montréal, p. 37.

Le Nouvelliste (1935). « Le théâtre Impérial présente les "Patterson Minstrels" aujourd'hui », 6 décembre, Trois-Rivières, p. 7.

L'illustration nouvelle (1940). « Les Sœurs Spencer au Café Louis », 22 juin, Montréal, p. 10.

New Journal and Guide (1945), Photo de Lawrence Keyes, 18 août, Norfolk (Virginia), p. A14.

TUBBS, Vincent (1945). « Flo Robinso Shops on Tokyo's Fifth Avenue: Prefers Sidewalk Shopping Tour in Rickshaw to Visiting Palace », *The Afro-American*, 22 décembre, Baltimore (Maryland), p. 8.

The Afro-American (1945). « Five New USO Shows Alerted for Travel », 26 mai, Baltimore (Maryland).

- The Afro-American* (1945). «USO Unit Passes Manila», 25 août, Baltimore (Maryland).
- The Afro-American* (1949). «Montreal's Rainbow Revue a Democratic Arts Group», 19 novembre, Baltimore (Maryland).
- The Chicago Defender* (1946). «GIs Laud "Freddy and Flo:" Unit Quits Japan for European Theatre», 12 janvier, p. 14.
- The Chicago Defender* (1946). «Jive Units Back from USO Shows Tour», 23 mars, p. 17.
- The Manchester Guardian* (1937). Annonces de spectacles de Vera Guilaroff/Miss Guilaroff au Royaume-Uni, 11 septembre, p. 15.
- The Pittsburgh Courier* (1945). «Dick Campbell's USO Troupe Wows GIs at Service Club», 20 janvier, p. 20.
- The Stage* (1937). Annonces de spectacles de Vera Guilaroff/Miss Guilaroff au Royaume-Uni, «The Variety Stage», London, Angleterre, 9 septembre, p. 3; 16 septembre, p. 2; 30 septembre, p. 3; 7 octobre, p. 3.
- SPENCER (Foderingham), Olga (1993-1994). «Interview with Olga», [Enregistrement vidéo], entrevue avec Meilan Lam, Fonds Meilan-Lam (P0135-09-0006 [7115]), Archives de l'Université Concordia, Montréal, vidéocassette.
- SUTTON, Myron (1981). Entrevue avec John Gilmore, enregistrée le 15 décembre, Fonds John-Gilmore (P0004-11-0064), Archives de l'Université Concordia, Montréal, 1 disque compact.
- SWEENEY, Daisy Peterson (1999). «20 ans de jazz. Entrevue avec Daisy Peterson Sweeney», entrevue avec Clodine Galipeau, réalisée le 23 novembre, Amérimage Spectra, Bibliothèque et Archives nationales du Québec (P945, S1, PXX00-026 et P945, S1, PXX00-027), Vieux-Montréal, vidéocassette.
- SWEENEY, Daisy Peterson (2012). Histoire orale retranscrite dans «Othermothering and Life Notations of Daisy Sweeney», Arlene Campbell, thèse de doctorat, Faculté d'éducation, Université York.
- SWEENEY, Sylvia (2016). Entrevue avec l'auteure, 29 septembre, House of Jazz, Montréal.

Entrevues et histoires orales

- BROWN, Dennis (1983). Entrevue avec John Gilmore, enregistrée le 15 avril, Fonds John-Gilmore (P0004-11-0010), Archives de l'Université Concordia, Montréal, 1 disque compact.
- BROWN, Mary (1993-1994). «Interview with Mary», [Enregistrement vidéo], entrevue avec Meilan Lam, Fonds Meilan-Lam (P0135-09-0004 [7111]), Archives de l'Université Concordia, Montréal, vidéocassette.
- GUILAROFF, Vera (1963). *Tribute to Willie Eckstein*, enregistré le 27 mai au Her Majesty's Theatre, Montréal, 1 disque compact. Gracieuseté de Jack Litchfield.
- GUILAROFF, Vera (1964). *Vera Guilaroff Recording Session*, réalisée le 9 juin par James Kidd, CFCF Studio, Montréal, 1 disque compact. Gracieuseté de Jack Litchfield.
- JOHNSON, Herb (1981). Entrevue avec John Gilmore, enregistrée le 8 février, Fonds John-Gilmore (P0004-11-0026), Archives de l'Université Concordia, Montréal, 1 disque compact.
- JONES, Oliver (2016). Entrevue avec l'auteure, 29 septembre, House of Jazz, Montréal.
- JORDAN (Whims), Bernice (1993-1994). «Interview with Bernice», [Enregistrement vidéo], entrevue avec Meilan Lam, Fonds Meilan-Lam (P0135-09-0002 [7109]), Archives de l'Université Concordia, Montréal, vidéocassette.
- RAMIREZ, Natalie (1993-1994). «Interview with Natalie», [Enregistrement vidéo], entrevue avec Meilan Lam, Fonds Meilan-Lam (P0135-09-0007 [7116]), Archives de l'Université Concordia, Montréal, vidéocassette.
- Autres ressources d'archives
- BOURNE, Maurice (s. d.). «Questionnaire from John Gilmore on Ilene Bourne», Fonds John-Gilmore (P004/A1 1-027), Archives de l'Université Concordia, Montréal.
- ENG, David. «Burgundy Jazz: Life and Music in Little Burgundy», *CBC Music*, <http://jazzpetitebourgnedoc.radio-canada.ca>, consulté le 3 septembre 2017.
- «Ilene Bourne File» (P004/A1 1-027). Fonds John-Gilmore, Archives de l'Université Concordia, Montréal.
- Fonds John-Gilmore (P004/A1 1-027). Transcription d'une entrevue avec Maurice Bourne à propos de sa sœur Ilene Bourne, réalisée le 31 août 1982, dans «Ilene Bourne File», Archives de l'Université Concordia, Montréal.
- Fonds Meilan-Lam (HA1763, HA1767, HA1768, HA3127, HA3128). Photos, annonces et articles de journaux archivés dans le contexte de la production de *Show Girls: Celebrating Montreal's Legendary Black Jazz Scene* (2008), Office national du film du Canada, Montréal, vidéocassette.
- MILLER, Mark (1996). «Interview Notes on Ilene Bourne with Oliver Jones», entrevue réalisée le 21 novembre, communiquée à l'auteure le 8 juillet 2016.
- Autres sources
- BERTLEY, June (1982). «The Role of the Black Community in Educating Blacks in Montreal, from 1910 to 1940. With Special Reference to Reverend Dr. Charles Humphrey», mémoire de maîtrise, Faculté d'éducation, Université McGill, Montréal.

- BLAIS-TREMBLAY, Vanessa (2018a). «Jazz, Gender, Historiography: A Case Study of the “Golden Age” of Jazz in Montreal (1925-1955)», thèse de doctorat, Faculté de musique, Université McGill, Montréal.
- BLAIS-TREMBLAY, Vanessa (2018b). *Jazz Music and Theatrical Dance in Montreal's Interwar Years*, conférence enregistrée le 28 mars à l'école de musique Schulich, Université McGill, <https://www.youtube.com/watch?v=OpKGCZUEEVE>, consulté le 1^{er} février 2019.
- BLAIS-TREMBLAY, Vanessa (2019a). «Gorgeous Girlies in Glittering Gyration!!! Capital érotique et danse jazz dans l'entre-deux-guerres québécois», *Recherches féministes*, vol. 32, n° 1 (à paraître).
- BLAIS-TREMBLAY, Vanessa (2019b). «“Where You Are Accepted, You Blossom:” Toward Care Ethics in Jazz Historiography», *Jazz and Culture*, vol. 2 (à paraître).
- BLAIS-TREMBLAY, Vanessa (2020). «Maple Leaf Rag in Maple Leaf Country: Impressing Jazz Upon Vera Guilaroff», *Women and Music : A Journal of Gender and Culture*, vol. 24 (à paraître).
- BROWN, Jayna (2008). *Babylon Girls: Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, Durham, Duke University Press.
- BUSCATTO, Marie P. (2007). *Femmes du jazz : Musicalités, féminités, marginalités*, Paris, Éditions du CNRS.
- CAMPBELL, Arlene (2012). «Othermothering and Life Notations of Daisy Sweeney», thèse de doctorat, Faculté d'éducation, Université York, Toronto.
- CHAMBERLAIN, Charles (2001). «The Goodson Sisters: Women Pianists and the Function of Gender in the Jazz Age», *Jazz Archivist: A Newsletter of the William Ransom Hogan Jazz Archive*, vol. 15, p. 1-9.
- CHARPENTIER, Marc (1999). «Broadway North: Musical Theatre in Montreal in the 1920s», thèse de doctorat, Faculté de théâtre, Université McGill, Montréal.
- CITRON, Marcia J. (1993). *Gender and the Musical Canon*, New York, Cambridge University Press.
- CUCCIOLETTA, Donald (1997). «The Américanité of Quebec Urban Popular Culture as Seen Through Burlesque Theater in Montreal, 1919-1939», thèse de doctorat, Faculté d'histoire, Université du Québec à Montréal.
- DOSSA, James Richard (1986). «The Novelty Piano Style of Zez Confrey», thèse de doctorat, Département de musique, Université Northwestern, Evanston.
- ESTE, David C. (2004). «The Black Church as a Social Welfare Institution: Union United Church and the Development of Montreal's Black Community, 1907-1940», *Journal of Black Studies*, vol. 35, n° 1, septembre, p. 3-22.
- GILMORE, John (1988). *Swinging in Paradise: The Story of Jazz in Montréal*, Montréal, Véhicule Press.
- GILMORE, John (1989). *Who's Who of Jazz in Montreal: Ragtime to 1970*, Montréal, Véhicule Press.
- GREEN, Lucy (1997). *Music, Gender, and Education*. New York, Cambridge University Press.
- ISRAEL, Wilfred Emmerson (1928). «The Montreal Negro Community», mémoire de maîtrise, Faculté de sociologie, Université McGill, Montréal.
- JONES, Jacqueline (1985). *Labor of Love, Labor of Sorrow: Black Women, Work, and the Family from Slavery to the Present*. New York, Basic Books.
- KIDD, James (1966). «Vera Guilaroff: Princess of the Piano», *Record Research*, vol. 76, mai, p. 5-6.
- KUPLOWSKY, Adam (2015). «A Captivating “Open City:” The Production of Montreal as a “Wide-Open Town” and “Ville Ouverte” in the 1940s and ‘50s», mémoire de maîtrise, Département d'histoire et d'études classiques, Université McGill, Montréal.
- LAM, Meilan (1998). *Show Girls: Celebrating Montreal's Legendary Black Jazz Scene*, Montréal, Office national du film du Canada, vidéocassette.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1991). *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- LINDEMAN,Carolynn A. (1985). *Women Composers of Ragtime: A Collection of Six Selected Rags by Women Composers*, Byrn Mawr (PA), Theodore Presser Company.
- LINDEMAN,Carolynn A. (1999). «May Francis Aufderheide», dans Martha Furman Schleifer et Sylvia Glickman (dir.), *Women Composers: Music Through the Ages*, New York, G.K. Hall and Co, vol. 6.
- MARRELLI, Nancy (2004). *Stepping Out: The Golden Age of Montreal Night Clubs, 1925-1955*, Montréal/Chicago, Véhicule Press/Independent Publishers Group.
- MARRELLI, Nancy (2013). *Burgundy Jazz: Little Burgundy and the Story of Montreal Jazz*, Montréal, Véhicule Press/CatBird Productions. Livre numérique.
- MCCCLARY, Susan (2002) [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender, Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2^e édition.
- MILLER, Mark (1997). *Such Melodious Racket: The Lost History of Jazz in Canada 1914-1949*, Toronto, Mercury Press.
- MORATH, Max (1985). «May Aufderheide and the Ragtime Women», dans John Edward Hasse (dir.), *Ragtime: Its History, Composers, and Music*, New York, Schirmer.

- NELSON, Charmaine (2004). *Racism, Eh?: A Critical Inter-Disciplinary Anthology of Race and Racism in Canada*, Concordia, Captus Press.
- NELSON, Charmaine (2010). *Ebony Roots, Northern Soil: Perspectives on Blackness in Canada*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars.
- P. BOULIANE, Sandria (2018). «“Le jazz devant ses juges” : Critique du jazz dans la presse montréalaise de l’entre-deux-guerres», dans Karine Cellard et Vincent Lambert (dir.), *Espaces critiques. Écrire sur la littérature et les autres arts au Québec (1920-1960)*, Québec, Presses de l’Université Laval, p. 69-95.
- PALMER, Al (2009) [1950]. *Montreal Confidential: The Low Down on the Big Town!*, Montréal, Véhicule Press [Toronto, Export Publishing Enterprises].
- PELLETIER, Louis (2012). «The Fellows Who Dress the Pictures: Montreal Film Exhibitors in the Days of Vertical Integration (1912-1952)», thèse de doctorat, Département de communication, Université Concordia, Montréal.
- PILKINGTON, Laura Ann (2000). «Three Ragtime Women in Socio-Historical Context: The Lives, Times and Music of May Aufderheide, Julia Lee Niebergall, and Adaline Shepherd», mémoire de maîtrise, Université de l’Oregon.
- RIDDLE, Ronald (1985). «Novelty Piano Music», dans John Edward Hasse (dir.), *Ragtime: Its History, Composers, and Music*, New York, Schirmer.
- ROUIGNY, Peggy (2012). «Les plaisirs de la danse à Montréal. Transformation d’un divertissement et de ses pratiques, 1870-1940», thèse de doctorat, Département d’histoire, Université du Québec à Montréal.
- RUSTIN, Nichole T. et Sherrie TUCKER (2008). *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham, Duke University Press.
- SMALL, Shirley et Esmeralda M. A. THORNHILL (2008). «Harambec! Quebec Black Women Pulling Together», *Journal of Black Studies*, vol. 38, n° 3, «Blacks in Canada: Retrospects, Introspects, Prospects», p. 427-442.
- TAYLOR, Jeffrey (2008). «With Lovie and Lil: Rediscovering Two Chicago Pianists of the 1920s», dans Nichole T. Rustin et Sherrie Tucker (dir.), *Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham/London, Duke University Press, p. 48-63.
- TJADEN, Ted (2006). «Women Composers of Ragtime», *Classic Ragtime Piano*, <http://www.ragtimepiano.ca/rags/women.htm>, consulté le 1^{er} février 2019.
- TUCKER, Sherrie (2000). *Swing Shift: All-Girl Bands of the 1940s*, Durham, Duke University Press.
- WEINTRAUB, William (1996). *City Unique: Montreal Days and Nights in the 1940s and 50s*, Toronto, McClelland and Stewart.
- WILLIAMS, Dorothy (1997). *The Road to Now: A History of Blacks in Montreal*, Montréal, Véhicule Press.
- WINKS, Robin W. (1997). *Blacks in Canada: A History*, Montréal, McGill-Queen’s University Press.

Bilan et perspectives sur la situation des compositrices au Québec : Vers un décloisonnement des identités*

Vicky Tremblay
(Université du Québec à Montréal)

Dans une entrevue publiée l'an dernier dans la revue *Circuit*, la compositrice Linda Bouchard explique que de « n'[avoir] jamais eu une entrevue sans qu'on [lui] pose une question sur le fait d'être femme » prouve « qu'il y a un problème et que ce problème est loin d'être réglé » (Bouchard, citée par Bertrand 2017, 46). Elle souligne notamment la sous-représentation des femmes dans les événements dédiés aux musiques des xx^e et xxi^e siècles.

Les compositrices sont nombreuses à témoigner de leur difficulté à être reconnues au sein du milieu musical. Parmi elles, la compositrice Michèle Reverdy soutient que les institutions musicales elles-mêmes ne reconnaissent pas toujours le travail des compositrices et des compositeurs. Elle affirme qu'ils sont plutôt perçus avec méfiance par certains acteurs du monde musical tels que les interprètes, les chefs d'orchestre et les musicologues qui auraient tendance à croire que les compositeurs veulent « leur en imposer », et qu'ils « écrivent souvent n'importe quoi ». Elle ajoute que « lorsque le compositeur est jeune, et qu'en outre il s'agit d'une femme, cela complique la donne » (Reverdy 2007, 36).

Reverdy témoigne ainsi de la crise identitaire des compositrices et des compositeurs, marginalisés au sein de leur propre milieu professionnel, et rappelle que l'identité sexuelle s'ajoute aux obstacles à traverser pour les compositrices. Mais en quoi la situation des compositrices se distingue-t-elle de celle des compositeurs d'aujourd'hui ? Comment les compositrices parviennent-elles à se tailler une place dans les institutions consacrées à la musique de création ?

La présente contribution tentera de répondre à ces questions par une conjonction entre les portraits de la création musicale des femmes au Québec, tels que présentés par les musicologues Marie-Thérèse Lefebvre (1991, 2005, 2009) et Sophie Stévançe (2009, 2010), et deux

des ouvrages aux fondements d'une redéfinition des identités créatrices en musicologie féministe : *Feminine Endings* de Susan McClary (2002) [1991] et *Gender and the Musical Canon* de Marcia J. Citron (1993). Ainsi sera-t-il question des rapports entre le statut professionnel des compositrices et des compositeurs (Lefebvre 2009, 24) et la « pluralité existentielle et culturelle » des identités créatrices (Stévançe 2009, 54). Ces deux problématiques sont interreliées dans le cas des compositrices qui seraient de « doubles étrangères » : marginalisées d'emblée en société par le statut associé à leur métier, elles le sont doublement en tant que femmes dans un milieu dominé par les hommes (Citron 1993, 81). Par la suite, la critique de Stévançe (2011) du système pédagogique et des programmes d'enseignement qui excluent toujours les compositrices à l'heure actuelle sera mise en perspective par la conception des canons et d'un enseignement critique de ces derniers selon Citron (1993). Enfin, trois démarches seront analysées distinctement, soit celle du courant actualiste de SuperMusique, l'éclectisme de Nicole Lizée et le métissage selon Katia Makedissi-Warren. Un aperçu des parcours de création de ces compositrices aux démarches innovatrices permettra de saisir en quoi certaines pratiques dans le milieu de la composition au Québec sont plus fluides en termes d'identité en s'éloignant des « binarismes » établis en musique de tradition classique (Abbate 2004).

Statut professionnel et pluralité

En 2009 paraît un numéro de *Circuit* sous le thème « Composer au féminin » dans lequel le texte polémique « Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes ? » du critique et compositeur américain Kyle Gann initie une discussion autour de la création musicale au féminin. L'auteur y propose des caractéristiques qui seraient propres à la musique des femmes (Gann 2009). Les textes « Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes :

* Cet article a été produit dans le cadre du projet de recherche « Vivre de la création musicale au Québec : enquête sociomusicologique sur la profession de compositrice et de compositeur » dirigé par Danick Trotter, professeur de musicologie au département de musique de l'Université du Québec à Montréal, et financé par le Soutien à la recherche pour la relève professorale du FRQ-SC, 2018-2021.

Pionnières dans le sentier de la création électroacoustique» de Lefebvre et «La composition musicale et la marque du genre: L'examen conscient de l'«écriture féminine»» de Stévanca publiés dans le même numéro permettent d'observer deux problématiques propres à la création musicale des femmes au Québec.

D'abord, Lefebvre présente les parcours des compositrices Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes et relève la difficulté à faire reconnaître le statut professionnel de compositeur au Québec (celui des hommes comme celui des femmes) qui, selon elle, ne serait pas parvenu à s'institutionnaliser, «c'est-à-dire à être reconnu de manière plus large, en dehors du milieu proprement musical» (Lefebvre 2009, 24).

Pour sa part, Stévanca rappelle l'essentialisme¹ persistant de la critique et des institutions musicales du XXI^e siècle, qui persistent à croire qu'il faut distinguer les œuvres des femmes de celles des hommes :

Cette énergie dépensée à vouloir qu'elles créent différemment, sans oublier l'entêtement des institutions musicales à séparer leurs créations de celles des hommes, montrent à quel point l'égalité entre individus est loin d'être admise et acquise, et que la pluralité existentielle et culturelle n'a pas encore été pensée dans la totalité unifiée qu'est le genre humain (2009, 54).

Ainsi, le statut professionnel des compositeurs et des compositrices est lui-même problématique, alors que le milieu de la création musicale n'est pas suffisamment inclusif lorsqu'il est question de valoriser les œuvres. Pour les compositrices, ces deux problèmes sont à prendre en considération dans la mesure où elles doivent être reconnues dans un milieu où elles sont souvent marginalisées, alors que le domaine de la composition lui-même n'est pas totalement reconnu au sein de la société. «Je milite pour ces deux causes : le compositeur vivant et la compositrice²» (Tower, citée par Stempel 2008, 169) affirme la compositrice Joan Tower, résumant précisément ce double problème. À la lumière de ces idées, comment interpréter le statut professionnel des compositrices au Québec comme ailleurs ?

Au cours des années 1990, la musicologie féministe aux États-Unis remettait en question les structures institutionnelles et proposait de nouvelles perspectives critiques par rapport

à un milieu musical non-inclusif. Dans *Gender and the Musical Canon*, la musicologue Marcia J. Citron décrit la compositrice comme une «double étrangère³» (1993, 81). Le compositeur étant déjà considéré comme marginal et étranger dans la société, la compositrice «porte une autre couche d'étrangeté⁴» (Citron 1993, 81). Citron précise que cette marginalisation peut causer des problèmes au niveau de l'image de soi et de l'identité. Dès lors, si le milieu de la création musicale — particulièrement hermétique — tisse difficilement des liens avec le grand public, comment les compositrices peuvent-elles prendre la place qui leur revient dans ce milieu dominé par les hommes ?

Réactions des compositrices et influences des médias

Selon la musicologue américaine Susan McClary (2002) [1991], le féminisme, la libération homosexuelle et la critique postcoloniale auraient permis une remise en question non seulement du genre et de la sexualité, mais aussi de l'ethnicité, du corps, des émotions et de la subjectivité. Aussi, en tant qu'«Autres», plusieurs compositrices rejettent l'appellation de «femme-compositeur⁵». La compositrice canadienne Linda Caitlin Smith affirme qu'elle ne s'est jamais vraiment perçue comme une «femme-compositeur». Elle explique :

Oui, je suis une femme. Comment cela influence-t-il ma démarche artistique ? Est-ce que le fait d'être une femme a plus d'influence sur mon œuvre que le fait d'avoir grandi à New York ? Ou d'avoir grandi en écoutant la musique de Debussy et Ravel, ou d'aimer les peintures de Rothko, Frankenthaler et Morandi, ou d'avoir passé la plupart de ma jeunesse à lire les œuvres de Colette et Virginia Woolf ? Et tout cela n'est qu'un court aperçu de la liste des choses qui font la personne que je suis⁶ (Smith 1999).

Citron observe d'ailleurs, dans son essai *Feminist Approaches to Musicology* (1994), qu'elle ne perçoit aucun trait spécifique des femmes dans leurs langages, styles ou dynamiques musicaux et que si certaines tendances existent, elles dépendent davantage de la culture et des dispositions propres à chaque individu.

Qui plus est, au Québec, la compositrice Isabelle Panneton se revendique de modèles musicaux plutôt que de modèles humains. Selon elle, ce sont les œuvres qui lui ont servi de modèles et non les personnes qui les ont composées :

¹ Considérant que nombre d'idées essentialistes circulent toujours dans le milieu de la musique de tradition classique en 2019, les critiques de ce phénomène nous semblent toujours d'actualité malgré les progrès en la matière au cours des dernières décennies.

² «I'm a fighter for both these issues: the living composer and the woman composer».

³ «She actually stands as a doubled outsider to society».

⁴ «she bears another layer of Otherness».

⁵ Le terme «compositrice» n'ayant pas de traduction exacte dans la langue anglaise, l'appellation «woman-composer» est régulièrement utilisée pour distinguer les compositeurs masculins des compositeurs féminins.

⁶ «Yes, I am a woman. How does it influence the work in its making? Does it influence it more or less than the fact that I grew up in New York? More or less than the fact that I grew up listening to the music of Debussy and Ravel, more or less than the fact that I love the paintings of Rothko, Frankenthaler and Morandi, more or less than the fact that I spent much of my teen-age and early adulthood reading the work of Colette and Virginia Woolf? And this is just a tiny fraction of the list of facts which are me».

Il y avait peu de compositrices à l'époque où j'ai entamé mes études en musique (en piano), et donc peu de « modèles » féminins. Mais toute jeune, ma découverte des concertos brandebourgeois de Bach et du *Concerto n° 2* de Brahms m'a empêchée de dormir pendant des mois! C'est donc la musique qui est venue me chercher, bien plus qu'un modèle humain, qu'il soit homme ou femme (Panneton, citée par Stévançe 2010, 186).

Ainsi, insister sur le fait d'être une « femme-compositeur » sous-entend qu'il existe une musique proprement féminine, et désoriente l'écoute qui devrait être axée sur les œuvres elles-mêmes. Panneton revendique d'ailleurs que l'on s'intéresse aux créations des compositrices avec « une terminologie propre au langage musical » (Panneton 1992, 242), alors que certains critiques ou compositeurs « complimentent » les œuvres en les qualifiant de « viriles⁷ ».

Si Panneton rappelle qu'il est essentiel de repenser la terminologie, la critique en elle-même serait à revoir. Aussi Citron affirme-t-elle qu'une œuvre dépend de sa réception pour (sur)vivre. Au fil du temps, un grand nombre de critiques ont énoncé (et énoncent toujours) des propos réducteurs envers les œuvres composées par des femmes. Or, le problème réside d'abord dans l'absence de critique. Le manque de couverture des compositrices a eu une incidence sur nombre de carrières. En effet, les critiques négatives auraient été préférables au silence, puisque la visibilité suscitée par les médias est essentielle pour les compositrices et les compositeurs et permet aux œuvres d'être jouées davantage et d'accéder éventuellement au canon (Citron 1993, 168). Citron explique d'ailleurs que les œuvres des femmes ayant été particulièrement jouées dans les milieux privés par le passé, leur réception est aujourd'hui difficile à retracer. Dès lors, les créatrices ont peut-être une meilleure visibilité aujourd'hui, mais les épreuves passées ont laissé des traces.

À ce propos, Citron explique que si une compositrice ne se distingue en rien d'un compositeur dans sa façon de créer, « elle peut subtilement répondre au fait qu'elle a été construite en tant qu'Autre par rapport au canon⁸ » (1993, 177). Ainsi,

comme nous l'avons constaté précédemment, la catégorie « femmes-compositeurs » a réduit la création musicale des femmes, les restreignant à la fonction d'« Autres ». Si une musique proprement féminine n'existe pas, la réaction des compositrices à la marginalisation dont elles ont été victimes a pu influencer leur processus de création⁹. Et si les femmes ne sont plus victimes aujourd'hui de la même discrimination qu'elles subissaient autrefois¹⁰, elles n'ont pas toujours l'attention nécessaire à la poursuite de leur carrière. Reverdy en témoigne d'ailleurs de façon claire : « Il est rare que nous subissions des attaques frontales. Mais, tout simplement, on nous ignore » (2007, 37¹¹).

Le rôle des institutions d'enseignement

Alors, comment ne plus ignorer les compositrices? Stévançe blâme les programmes d'enseignement institutionnels autant scolaires que postsecondaires qui n'incluent pas les compositrices dans leurs corpus d'étude : « Les compositrices pionnières étant absentes des manuels officiels, comment alors transmettre ce savoir que même familles et enseignants, tous scolarisés par la société, semblent ignorer ? » (2010, 45¹²).

Le canon traditionnel enseigné dans les institutions est vecteur de l'exclusion des compositrices et reflète le rejet qu'elles ont subi dans l'histoire de la musique. Historiquement, les femmes n'ayant pas eu accès à l'étude de la composition acquéraient difficilement les compétences requises pour l'écriture d'œuvres telles qu'elles sont communément « canonisées ». De plus, exclues des modes de circulation tels que la performance et la publication de leurs œuvres, elles recevaient difficilement la reconnaissance nécessaire pour accéder au canon (Citron 1993, 190). Lefebvre souligne d'ailleurs dans le chapitre « Les pionnières laïques » de son ouvrage *La création musicale des femmes au Québec* (réunissant sept femmes québécoises qui ont étudié la composition dans les années 1960 sans en faire carrière) que leur création était « étouffée par une société qui ne [reconnaissait] pas encore ce droit aux femmes » (1991, 68).

⁷ Il est étonnant de constater que certains critiques commentent encore aujourd'hui le travail de musiciennes avec ce type de terminologie. C'est pourtant le cas de Christophe Huss, du journal *Le Devoir*, qui parle de la trompettiste Lucienne Renaudin Vary en ces termes : « Je conçois aussi que de voir une menue jeune femme sortir des sons cuivrés avec une mâle assurance peut impressionner certains » (Huss 2018).

⁸ « [A woman] might respond, in subtle ways, to the very fact that she has been constructed as Other to the canon ».

⁹ Virginia Woolf explique comment la rage de Charlotte Brontë l'empêchait de créer librement : « si on relit ces pages en prêtant attention à la brusquerie et à l'indignation qui s'y trouvent, on voit qu'elle n'arrivera jamais à manifester entièrement et complètement son génie. Elle écrira dans la rage quand elle devrait écrire dans le calme. Elle écrira sottement quand elle devrait écrire sagement. Elle parlera d'elle-même quand elle devrait parler de ses personnages » (1997, 104).

¹⁰ Dans son ouvrage *La création musicale des femmes au Québec*, Marie-Thérèse Lefebvre cite Micheline Coulombe Saint-Marcoux à ce propos : « La société admet la présence de femmes créatrices, mais n'ajuste aucunement les structures pour les admettre et leur permettre de vivre pleinement au même titre que les artistes du sexe opposé [...]. On ne saurait cacher une certaine forme de discrimination du pouvoir mâle » (Coulombe Saint-Marcoux, citée par Lefebvre 1991, 80).

¹¹ Joan Tower rejoint Reverdy lorsqu'elle affirme : « I've never had any overt—you know, signs of—“we don't want you, you're a woman”. But all you have to do is look at the statistics, and then you can see what is falling out » (Tower citée dans Strempele 2008, 169).

¹² C'est moi qui souligne.

Mireille Gagné expliquait en entrevue au *Devoir* en 2008 qu'«elles sont absentes de tous les programmes: les manuels scolaires, la formation des futurs enseignants, les saisons d'orchestre ou les festivals. [...] À Montréal, sur une cinquantaine de compositeurs joués pendant un grand événement musical, on peut compter deux ou trois femmes. Pourtant, sur les 198 membres agréés du Centre de musique canadienne au Québec (CMCQ), il y a 35 femmes» (Gagné citée par Baillargeon 2008). En 2019, sur les 272 membres agréés du CMCQ, 55 sont des femmes¹³.

Si ces statistiques présentent une très faible augmentation du nombre de compositrices, qu'en est-il des ouvrages consacrés aux compositrices et aux compositeurs? Dans *La création musicale au Québec* de Jonathan Goldman paru en 2014 qui «[invite] à découvrir l'univers musical inouï créé par seize compositeurs et compositrices du Québec, des années 1950 aux années 2010, à travers l'analyse de leurs œuvres, et parfois de celles qui les ont inspirés» (Goldman 2014, 5), la réalité des compositrices contemporaines au Québec s'impose: seulement trois compositrices y sont présentées contre treize compositeurs. L'écart entre le nombre de compositrices et de compositeurs qui ont accès à la visibilité que procure une publication d'envergure telle que cet ouvrage ou les articles publiés dans la revue *Circuit* demeure apparent.

Pourtant, un effort considérable a été déployé pour mettre de l'avant les accomplissements des compositrices et musiciennes au Québec. Lefebvre explique: «Notre objectif dans l'étude des femmes à la vie musicale a été d'abord de rendre visible pour réintroduire ensuite leur participation en tant que *sujets* de l'histoire» (2005, 77¹⁴). Son travail a d'ailleurs permis de mettre en lumière les œuvres et les témoignages d'un grand nombre de compositrices, principalement celles du xx^e siècle¹⁵.

Mais comment réintroduire les femmes à l'intérieur des corpus enseignés dans les institutions d'enseignement postsecondaires? Stévançe explique que le problème est ancré profondément dans ces institutions:

Les professeur-es d'histoire, qui se heurtent au projet pédagogique des ministères, ne sauraient aborder la question en profondeur compte tenu du fait que l'œuvre des femmes et l'histoire qui les accompagnent ne figurent pas au programme imposé. Le même blocage s'exerce au sein des facultés de musique où les professeur-es d'histoire

de la musique ou de composition enseignent, la plupart du temps, les techniques à travers les œuvres des grands compositeurs du passé – pourrait-il en être autrement puisque ce sont celles qui ont été apprises, acquises et qui doivent être léguées? (Stévançe 2010, 47).

Pour ces raisons, les rouages de l'éducation des musiciens depuis l'école primaire jusqu'à l'université empêchent l'inclusion des compositrices. L'enseignement du canon est aux fondements de l'éducation musicale et il est difficile pour les enseignant-es de l'ignorer sans subvertir l'ensemble des pratiques qui leurs ont été léguées dans l'exercice de leur profession. Pour remédier à cette situation, Citron propose une remise en question du canon traditionnellement enseigné dans les cours d'histoire de la musique et suggère d'amener une réflexion critique aux étudiant-es. Elle explique que c'est l'idée même du canon qui doit leur être enseignée d'un point de vue critique: «Ce qu'ils tiennent pour acquis en tant que corpus représente une construction culturelle complexe qui dépend des différentes valeurs sociales¹⁶» (Citron 1993, 224). C'est donc en prenant conscience du canon en tant que construction sociale qu'une transformation réelle de ce «réseau éducatif qui produit de la violence symbolique en répercutant continuellement le même phénomène d'occultation» (Stévançe 2010, 47) deviendra possible.

Pour remettre en perspective son ouvrage *Gender and the Musical Canon*, Citron a publié en 2007 l'article «Women and the Western Canon: Where Are We Now?». Elle y explique que l'idée de canon a évolué depuis, et qu'elle n'a plus la même signification aujourd'hui. Ainsi, il faudrait davantage parler de «canons» au pluriel, puisque la diversité des identités ne permet plus de classer la musique d'une seule et unique façon (Citron 2007, 11). À la lumière de cette idée de «canons» au pluriel, qu'en est-il des différentes pratiques en musique de création au Québec? En 2005, Lefebvre proposait quatre catégories pour regrouper les différentes pratiques des compositrices québécoises, les musiques instrumentales incluant (1) la musique contemporaine et (2) la musique actuelle – et les musiques électroacoustiques – (3) acousmatiques ou (4) «l'immense toile de création multimédia» (2005, 79).

En conclusion de sa présentation, Lefebvre précise: «force est de constater que ces réseaux sont de moins en moins étanches et que la jeune génération circule de plus en plus entre ces divers modes d'expression» (2005, 80).

¹³ Statistique fournie par Claire Marchand, directrice générale du Centre de musique canadienne au Québec lors d'une communication personnelle, le 15 janvier 2019.

¹⁴ Emphase dans le texte original.

¹⁵ L'ouvrage *La création musicale des femmes* de Lefebvre a été publié à la fin du xx^e siècle, et montre les premières tentatives de composition au xix^e siècle avec l'arrivée de la musique de salon, puis celles du début du xx^e siècle chez les religieuses. Or, l'ouvrage souligne que c'est seulement à partir des années 1960 qu'il y eut une réelle montée de la création musicale par les femmes.

¹⁶ «As part of the process of bringing works by women into the canon it is important to expose students to the very idea of a canon: that what they take for granted as a familiar body of works actually represents a cultural construction that is complex and dependent on social values.»

Dès lors, si en 2005 la tendance allait vers une « diversité des modes d'expression », nous assistons bel et bien aujourd'hui à l'éclatement des pratiques des compositrices et compositeurs, qui sont pour la plupart beaucoup plus fluides qu'auparavant dans leurs démarches de création. Mais qu'en est-il réellement de cette fluidité¹⁷ des pratiques, et comment a-t-elle un impact sur l'identité des compositrices du XXI^e siècle québécois ?

Fluidité des pratiques

Dans le chapitre « Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle », paru dans le deuxième volume « Les savoirs musicaux » de *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle* dirigé par Jean-Jacques Nattiez, Carolyn Abbate appelle à une prise de conscience des « binarismes » qui ont longtemps divisé les musiques, notamment par l'opposition entre musique pure et représentative, ou par celle entre musique populaire et classique (2004, 824-829). Une représentation de cette fluidité des pratiques devrait selon moi être introduite d'abord par les individus qui l'incarnent dans leurs pratiques de la composition.

Les compositrices Diane Labrosse, Joane Héту et Danielle Palardy Roger (trois compositrices associées au courant actualiste qui ont collaboré dans différents projets dont *Wondeur Brass*, *Les poules*, et *Justine*), Nicole Lizée et Katia Makdissi-Warren sont des exemples de compositrices qui ont uni les pratiques associées à la musique de tradition classique à d'autres pratiques longtemps rejetées par cette même tradition. Elles ont ainsi contribué à l'effacement progressif des « binarismes » décrits par Abbate. Selon cette musicologue, nos attitudes envers le statut ontologique de l'œuvre et les « binarismes » sont façonnées par l'histoire (Abbate 2004, 829) et il est essentiel d'en prendre conscience pour éventuellement en sortir. Dans cette optique, la fluidité des pratiques qui seront présentées ici illustre une nouvelle façon de s'approprier la musique de tradition classique qui n'isolait plus cette dernière dans un chantier de création en dehors des autres traditions musicales. Un décroisement de l'identité de compositeur et de compositrice émane ainsi de ces pratiques qui excluent certaines formes de « binarismes » associés à la musique de tradition classique.

Diane Labrosse, Joane Héту, Danielle Palardy Roger et le courant « actualiste »

Au tournant des années 1980 se rencontrent Diane Labrosse, Joane Héту et Danielle Palardy Roger pour former *Wondeur*

Brass, leur premier projet commun. Ces compositrices ont joué, selon Hélène Prévost, un rôle essentiel pour le courant actualiste en tant que productrices et organisatrices d'événements (2009, 72). Elles fondent en 1979 les productions SuperMusique, dédiées à la musique actuelle, l'improvisation et l'expérimentation sonore¹⁸. Actif encore aujourd'hui, le festival est toujours dirigé par Héту et Palardy Roger et demeure un lieu essentiel pour la diffusion et la performance de la musique actuelle et expérimentale.

Afin de bien comprendre l'apport de la musique actuelle à cette réflexion, voici comment Stévançe présente les éléments caractéristiques de ce mouvement :

En tant que mise en pratique de la déconstruction, la musique actuelle est d'abord un requestionnement des présupposés de la musique de la tradition classique. Son objectif est la perte de toute appartenance, de tout système de référence, pour ainsi ouvrir de nouvelles perspectives de création, mais sans pour autant envisager de quitter cette histoire (Stévançe 2011, 31).

Ces « nouvelles perspectives de création » ont été explorées par Labrosse, Héту et Roger à travers leurs différents projets. Si leur musique s'éloigne régulièrement de la musique de tradition classique pour aller vers le rock et parfois même le jazz ou la pop, toutes trois se considèrent compositrices et sont membres de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). L'éclatement de leurs pratiques est davantage le signe d'une liberté artistique revendiquée.

Selon Prévost, la musique actuelle provoque parfois des rencontres entre les musiciens de différentes traditions : « Une rencontre s'amorce. Par curiosité, parfois par nécessité. Parfois même par intérêt. Les musiciens se rencontrent, certains se reconnaissent » (1995, 32). Un exemple de ces rencontres serait la présence de Diane Labrosse et de Danielle Palardy Roger lors de la première série hommage de la SMCQ, mettant en vedette le compositeur Claude Vivier. Le spectacle « Une constellation de mutants », présenté le 2 avril 2008 à l'Espace Dell'Arte, unissait les Productions SuperMusique à celles de la SMCQ. La création de Labrosse pour cet événement, *Mélancolie d'un lieu*, est une « partition graphique (vague représentation d'une ville) calquée sur la structure de [*Et je ne reverrai cette ville étrange*] de Vivier¹⁹ ». Cependant, ce sont les textures qui sont travaillées par la compositrice au lieu de lignes mélodiques, une caractéristique particulière de la musique de Labrosse²⁰.

¹⁷ Le terme « fluidité » fait ici écho aux écrits de Judith Butler qui décrit la « fluidité performative » (*performative fluidity*) du genre (Butler 1988, 528).

¹⁸ Information trouvée sur le site Internet de SuperMusique : <https://supermusique.qc.ca>, consulté le 14 septembre 2018.

¹⁹ Information trouvée sur le site Internet de la SMCQ : <http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/oeuvres/230/50.php>, consulté le 14 septembre 2018.

²⁰ Dans un entretien avec Andrea-Jane Cornell, Diane Labrosse explique : « Je suis vraiment intéressée par des textures. Peut-être que j'emploie ce mot un petit peu librement, mais j'aime beaucoup mieux avoir des sons que je peux classer comme si on pouvait les toucher. Des choses qui sont bien granuleuses ou qui sont comme des petits chocs électriques : c'est tout un univers qui m'intéresse » (Cornell 2006, 77).

Ces rencontres entre actualistes et musique contemporaine ont certainement permis une remise en question des frontières entre les différentes traditions. De plus, l'influence de Labrosse, Héту et Roger perdure et même s'élargit entre autres à travers les éditions annuelles de SuperMusique et le catalogue DAME (dirigé par Joane Héту²¹). On peut considérer ces trois compositrices avant-gardistes comme des pionnières qui ont fait — et font encore — un travail essentiel pour une nouvelle génération de compositrices et de compositeurs qui souhaitent explorer de nouvelles façons de créer²². Si la musique actuelle a su dès ses débuts dépasser les frontières de la musique de création au Québec²³, elle a ainsi permis d'ouvrir la porte à plusieurs compositrices et compositeurs vers une pratique plus exploratoire et plus inclusive.

L' « éclectisme » de Nicole Lizée

Le travail de Nicole Lizée au sein des institutions universitaires et au cours de sa carrière de compositrice présente une nouvelle façon de s'approprier l'héritage des musiques de tradition classique. Si aujourd'hui « l'orchestre appartient à une longue tradition, [alors qu'il] est travaillé dans une facture contemporaine » (Trottier 2017, 36), Nicole Lizée se l'approprie à sa façon, en y incluant une multitude d'objets technologiques issus du passé et du présent. Elle explique : « 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 » (Lizée, citée par van Vliet 2017). En effet, que ce soit par des « *vintage machines* » (Godsoe 2017) ou une table de DJ, Lizée n'hésite pas à introduire les instruments ou les objets de son choix au sein d'un orchestre ou d'un ensemble.

Selon Maxime McKinley, « [le travail de Lizée] au sein de groupes *indies* est teinté de musique contemporaine et son travail dans la musique contemporaine est teinté de musique *indie* » (McKinley 2014, 388). La mobilité de la démarche de la compositrice lui permet d'explorer de nouvelles sonorités à l'intérieur de la musique de tradition classique, comme dans son œuvre *This Will Not Be Televised* pour ensemble de chambre, deux percussions et DJ²⁴, réalisée dans le cadre de sa maîtrise en composition à l'université McGill.

Durant sa maîtrise, le travail de Lizée a suscité une certaine résistance de la part des responsables du programme de composition de l'école de musique Schulich (Godsoe 2017).

Évidemment, cette résistance reflète les tensions toujours présentes entre la tradition (maintenue dans une certaine mesure par les institutions universitaires) et les nouvelles pratiques. Pourtant, toujours selon McKinley, on ne trouve pas dans l'œuvre de Lizée de « malaise d'une brisure entre le "noble" (*high art*) et le prétendu "vulgaire" (*low art*) » qui se retrouve dans certaines œuvres, mais plutôt « un continuum stylistique dans le sens où les styles changent, circulent, se côtoient mais de manière continue, organique, non hachurée » (McKinley 2014, 389). Et c'est certainement ce continuum stylistique qui permet à Lizée de collaborer avec des artistes comme le poète algonquin Samian dans leur co-création *La terre a des maux*, créée en 2018 par l'Orchestre symphonique de Montréal (Brunet 2018).

L' « éclectisme » de Lizée (McKinley 2014) inscrit donc la compositrice dans une nouvelle génération de créatrices qui dépasse les frontières longtemps bien délimitées entre les musiques de tradition classique et les musiques populaires. La fluidité propre aux œuvres de Lizée permet à sa musique d'être jouée autant dans des salles de concert comme la Maison symphonique de Montréal que dans des festivals de musique pop, *indie* ou expérimentaux (Godsoe 2017).

Katia Makdissi-Warren et le métissage

C'est à travers un métissage entre les musiques orientales et occidentales que les œuvres de Katia Makdissi-Warren innovent. Inspirée par ses propres origines libanaises et québécoises et leurs traditions respectives, la compositrice souhaite « réinscrire continuellement la tradition dans le présent » (Makdissi-Warren 2007, 138).

Sa thèse de doctorat présentée en 2007 à l'Université de Montréal permet d'en apprendre davantage sur sa démarche de création. Elle y décrit trois de ses œuvres : *Jet Stream*, *Algorythme* et *PLB*. Makdissi-Warren explique que c'est la musique classique contemporaine qui correspond au style occidental qu'elle emploie dans son métissage, alors qu'elle utilise plusieurs aspects de la musique de tradition arabe, comme le *taqasim*, une forme musicale d'improvisation qui se retrouve dans un grand nombre de musiques du Moyen-Orient et qui a beaucoup « imprégné [sa] démarche de métissage » (Makdissi-Warren 2007, 26).

Makdissi-Warren est actuellement la directrice artistique d'Oktoécho, un ensemble qui se spécialise dans le métissage des musiques orientales, autochtones et occidentales : « L'ensemble crée des œuvres québécoises originales tout en

²¹ Le catalogue DAME est disponible en ligne à l'adresse <http://actuellecd.com/fr/accueil>, consulté le 14 septembre 2018.

²² Quelques contributions de compositrices de la relève à la dernière édition de SuperMusique (2017-2018) : Katia Makdissi-Warren (née en 1970), Cléo Palacio-Quintin (née en 1971), Marie-Pierre Brassat (née en 1981) et Geneviève Dupuis (née en 1979).

²³ Selon Stévanec : « Le courant actualiste est donc autant un mouvement musical qu'une posture de réforme sociale — ce qui n'est pas vraiment le cas de la musique contemporaine. Si l'une se positionne comme une défiance vis-à-vis de l'ordre présent, l'autre s'assure de la stabilité et de la reproduction de l'ordre établi » (2011, 129).

²⁴ Centre de musique canadienne : <https://www.musiccentre.ca/fr/node/34995>, consulté le 14 septembre 2018.

explorant un esthétisme qui incarne un monde dont la fusion des différentes traditions transcende les frontières²⁵». Cette idée de transcendance des frontières était bien présente lorsque la compositrice a collaboré avec Les Violons du Roy dans le cadre de L'International des musiques sacrées de Québec. Suite à l'attentat de la mosquée de Québec en janvier 2017, l'événement était dédié à l'«ouverture sur le monde», et Makdissi-Warren y dirigeait un concert «où les musiques chrétiennes, musulmanes et juives s'entremêl[aient] afin de montrer aux spectateurs qu'il est possible de se parler entre religions et de se respecter» (Makdissi-Warren, citée par Cameron 2017).

Les valeurs inclusives de la compositrice sont donc au cœur de son œuvre. Makdissi-Warren considère que «dans notre société québécoise composée en grande partie d'immigrants, inscrire une identité culturelle par l'exclusion de tout élément venant de l'extérieur serait tout simplement mal venu » (Makdissi-Warren 2007, 11). Le pluralisme culturel québécois est au centre de sa démarche. Elle affirme d'ailleurs que son identité de compositrice se construit à travers différentes traditions: «Je considère ma démarche et celles des autres comme une maille dans une chaîne qui forge une identité culturelle en perpétuel devenir» (Makdissi-Warren 2017, 138). Ainsi, bien ancrée dans le présent, l'œuvre de Katia Makdissi-Warren présente une fluidité culturelle qui contribue à sa manière au décloisonnement de l'identité des compositrices et des compositeurs québécois.

Conclusion

Si les médias et les programmes d'enseignement n'ont toujours pas entièrement rendu la visibilité qui revient aux compositrices, il semble que les dernières décennies ont donné place à de nouveaux discours offrant des nouvelles perspectives. Avec l'arrivée du féminisme en musicologie²⁶, des idées ont été présentées pour un enseignement plus inclusif, notamment par Citron. Ainsi, puisque les inégalités sont maintenues au sein même de l'institution, un enseignement critique du canon traditionnel auprès des étudiants en musique semble une solution efficace pour des résultats à long terme. De plus, l'idée qu'il existe plusieurs canons amène à (re)considérer les multiples héritages dans la musique du passé jusqu'à aujourd'hui, et permet d'élargir les horizons non seulement au niveau de la transmission de ces héritages, mais également auprès des compositrices et compositeurs en ce qui a trait à leurs propres pratiques.

Les démarches des compositrices présentées plus haut représentent différentes façons de s'inscrire dans la

tradition des musiques de création. Elles témoignent d'une nouvelle ouverture vers diverses influences en inscrivant leurs pratiques dans plusieurs traditions, ouvrant vers de nouvelles avenues en dehors des «binarismes». Hétu, Labrosse et Roger ont agi — et agissent encore — en tant que pionnières, et la musique actuelle et leurs réalisations volontairement en marge de la musique contemporaine institutionnalisée ont permis d'ouvrir la porte à de nouvelles pratiques exploratoires.

À travers l'observation de ces différentes démarches de création, il apparaît que la fluidité des pratiques témoigne d'un certain décloisonnement de l'identité chez certaines compositrices. Si la distinction entre les compositrices et les compositeurs s'efface, leurs identités s'éloignent à leur tour d'une «binarité» qui a longtemps dominé les musiques de tradition classique, les opposant aux musiques populaires ou aux musiques non occidentales.

Les quelques exemples présentés plus haut démontrent que les nouvelles pratiques mènent à des collaborations intéressantes entre les différents milieux. Un réel désir d'ouverture et de partage se manifeste à travers les collaborations de Lizée avec Samian ou de Makdissi-Warren avec l'International des musiques sacrées de Québec. Si ces pratiques s'inscrivent dans un *xxi*^e siècle à l'environnement «conflictuel et pluraliste» (Abbate 2004, 828), tout porte à croire que cet environnement devient un lieu de «prise de conscience des «binarismes»» (Abbate 2004, 829). L'avènement d'une critique conscientisée et d'un milieu musical plus inclusif ne peut qu'encourager les nouvelles générations de compositrices et de compositeurs à s'approprier le monde de la création musicale à leur façon.

RÉFÉRENCES

- ABBATE, Carolyn (2004). «Musicologie, politiques culturelles et identité sexuelle», dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques : Une encyclopédie pour le *xxi*^e siècle*, Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, vol. 5, p. 822-829.
- BAILLARGEON, Stéphane (2008). «Fausses notes — Le milieu de la musique est-il sexiste et macho?» *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/178988/fausses-notes-le-milieu-de-la-musique-est-il-sexiste-et-macho>, consulté le 14 septembre 2018.

²⁵ Site Internet d'Oktoecho : <https://www.oktoecho.com/a-propos>, consulté le 14 septembre 2018.

²⁶ Voir l'introduction de *Feminine Endings* (McClary 2002 [1991], ix-x) dans laquelle McClary explique l'arrivée plus tardive du féminisme en musicologie.

- BERTRAND, Simon (2017). «D'exil et d'américanité: un entretien avec Linda Bouchard», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 27, n° 1, «Réflexions sur le métier de compositeur», p. 41-47.
- BUTLER, Judith (1988). «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, vol. 40, n° 4, décembre, p. 519-531.
- BUTLER, Judith (2006) [1991]. *Trouble dans le genre: Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte [New York, Routledge], traduit par Cynthia Kraus.
- BRUNET, Alain (2018). «La planète brisée selon Samian et Nicole Lizée», *La Presse*, <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201804/26/01-5162537-la-planete-brosee-selon-samian-et-nicole-lizee.php>, consulté le 14 septembre 2018.
- CAMERON, Anne-Josée (2017). «Musiques sacrées: Un concert sous le signe de la tolérance», *Radio-Canada Information*, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1065002/imsq-concert-tolerance-religion-oktoecho-violons-du-roy-leila-gouchi>, consulté le 14 septembre 2018.
- CITRON, Marcia J. (1993). *Gender and the Musical Canon*, Cambridge, Press Syndicate of the University of Cambridge.
- CITRON, Marcia J. (1994). «Feminist Approaches to Musicology», dans Susan C. Cook et Judy Tsou (dir.), *Cecilia Reclaimed: Feminist Perspectives on Gender and Music*, Urbana, University of Illinois Press, p. 15-34.
- CITRON, Marcia J. (2007). «Women and the Western Canon: Where Are We Now?», *Notes — Quarterly Journal of the Music Library Association*, vol. 64, n° 2, décembre, p. 209-215.
- CORNELL, Andrea Jane (2006). «Un entretien avec Diane Labrosse», *Intersections: Canadian Journal of Music*, vol. 26, n° 2, p. 75-80.
- GANN, Kyle (2009). «Que signifie et ne signifie pas la musique des femmes?», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, «Composer au féminin», p. 9-13.
- GODSOE, Nicholas (2017). «Nicole Lizée: Machines Behaving Badly» *Ludwig van Toronto*, <https://www.ludwig-van.com/toronto/2017/03/11/canada-mosaic-nicole-lizee-machines-behaving-badly/>, consulté le 14 septembre 2018.
- GOLDMAN, Jonathan (2014). *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- HUSS, Christophe (2018). «Lucienne Renaudin Vary: Un concerto sur deux», *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/musique/528809/lucienne-renaudin-vary-un-concerto-sur-deux>, consulté le 14 septembre 2018.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1991). *La création musicale des femmes au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2005). «La contribution des femmes à l'histoire musicale et les compositrices d'aujourd'hui au Québec», dans Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale: Apprentissage, création, interprétation: Les musiciennes dans la société*, Paris, L'Harmattan.
- LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2009). «Micheline Coulombe Saint-Marcoux et Marcelle Deschênes: Pionnières dans le sentier de la création électroacoustique», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, «Composer au féminin», p. 23-41.
- MAKDISSI-WARREN, Katia (2007). «La rencontre des musiques du Moyen-Orient et de l'Occident: Esthétisme, composition et analyse», thèse de doctorat, Faculté de musique, Université de Montréal, Montréal.
- MCCLARY, Susan (2002) [1991]. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- MCKINLEY, Maxime (2014). «Nicole Lizée: Faisceaux imaginaires et cool media», dans Jonathan Goldman (dir.), *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- PANNETON, Isabelle (1992). «Y a-t-il une musique virile?», dans Évelyne Tardy (dir.), *Les bâtisseuses de la Cité: Acte du Colloque Les bâtisseuses de la Cité dans le cadre de la Section d'études féministes du Congrès de l'Acfas 1992*, Montréal, Association canadienne-française pour l'avancement des sciences.
- PRÉVOST, Hélène (1995). «Musique actuelle, qu'est-ce à dire?», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 6, n° 2, «Musique actuelle?», p. 31-64.
- PRÉVOST, Hélène (2009). «De la musique de geste à la musique du son, de SuperMémé à I8U», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, «Composer au féminin», p. 71-81.
- REVERDY, Michèle (2007). *Composer de la musique aujourd'hui*, Paris, Klincksieck.
- SMITH, Linda Caitlin (1999). «Composing Identity: What is a Woman Composer?», *Caitlin Smith*, <http://www.caitlinsmith.com/writings/composing-identity-what-is-a-woman-composer/>, consulté le 14 septembre 2018.
- STÉVANCE, Sophie (2009). «La composition musicale et la marque du genre: l'examen conscient de l'écriture féminine», *Circuit: Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 1, «Composer au féminin», p. 43-55.
- STÉVANCE, Sophie (2010). *Composer au xx^e siècle: Pratiques, philosophies, langages et analyses*, Paris, Vrin.
- STÉVANCE, Sophie (2011). *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

STREMPPEL, Eileen (2008). « The Women Composer Question in the 21st Century », *Journal of Singing – The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, vol. 65, n° 2, p. 169-173.

TROTTIER, Danick (2017). « Les compositeurs face au passé : L'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois », *Circuit : Musique contemporaine*, vol. 27, n° 1, « Réflexions sur le métier de compositeur », p. 25-39.

VAN VLIET, Kiersten (2017). « Nicole Lizée : Adeptes de la Hantologie », *La Scena Musicale*, vol. 22, n° 5, p. 8-11.

WOOLF, Virginia (1997) [1929]. *Une chambre à soi*, Paris, Éditions 10/18 [Londres, Hogarth Press], traduit par Clara Malraux.

Cool Control, Occam, and Océan: The Radigue and Bozzini Game

Emanuelle Majeau-Bettez
(McGill University)

To study technologies in any meaningful way requires a rich sense of their connection with human practice, habitat, and habit. It requires attention to the fields of combined cultural, social, and physical activity—what other authors have called *networks* or *assemblages*—from which technologies emerge and of which they are a part. (Sterne 2003)

In the afternoon of July 11, 2017, the members of the Bozzini Quartet—a Montreal-based string quartet specializing in experimental music—are in Paris.¹ Travelling from rural Finland, they arrived in town the previous evening, and this special Parisian visit finalizes their European tour. In a few moments, they will meet for the first time with composer and experimental music pioneer Éliane Radigue to collaborate with her on her current instrumental project, *Occam Océan*.²

Starting in the late 1960s, Radigue’s electronic music career has been characterized by seemingly unchanging hour-long pieces in which organic micro oscillations between pitches replace traditional rhythm. Since 2001, after nearly 40 years of composing for her ARP 2500 modular synthesizer, Radigue has now turned to collaborating solely with instrumentalists, using an “intuitive-instinctive compositional process” akin to “oral transmission of ancient traditional music” (Sonami 2017). In 2016, through mutual friends and colleagues, the Bozzinis got in touch with Radigue, letting her know about their interest in her music and her compositional approaches. After a few letters, telephone calls and emails, Radigue agreed to receive the quartet in her apartment, in Paris, for a three-day rehearsal/collaboration session. Radigue’s conditions are clear:

1. Meetings must be in the afternoon;
2. As the composition of the piece is undergone solely through oral transmission, the performers should know that recording the sessions is welcomed;

3. Although the goal of their collaboration is the creation of a new piece, there must never be a scheduled performance date before Radigue has decided that the piece is ready to be performed;
4. Although the goal of their collaboration is the creation of a new piece, this goal may not be fulfilled. If Radigue is not satisfied with the rendition of a piece, she will not “sign” the work. If a non-“signed” piece is to be performed, the instrumentalist may say that the piece is inspired by Radigue, but not that it is a Radigue composition.³

How will these meetings go? How will the encounter between the Montreal-based experimental music specialists and Radigue unfold? Will the Bozzinis and Radigue succeed in creating a new piece? What does it sound and look like when a former electronic music composer collaborates with instrumentalists? What does it sound like when an experimental music ensemble meets Éliane Radigue?

I do not wish to keep the reader in unnecessary suspense, and will admit that while I do not have an exact answer to each of these questions, I know the outcome of the sessions. I have in my possession the recordings of the three-day collaboration at Radigue’s apartment, and may affirm that all went more than well. In a letter written shortly after the sessions, Radigue says: “The encounter with the Bozzini Quartet was a magnificent moment of great musical sharing.”⁴ Violinist Clemens Merkel echoes this enthusiasm and, speaking for the quartet, describes their experience as “an extraordinary blast...”⁵ The story I am telling is a delightful one: the Bozzini Quartet and Radigue are pleased, and a new Radigue piece, *Occam Delta xv*, has been premiered in Montreal on June 9, 2018 at the Suoni per il Popolo Festival, as well as in Huddersfield on November 22, 2018 at hcmf// [Huddersfield Contemporary Music Festival], and will be

¹ The author would like to give special thanks Éliane Radigue and to the members of the Bozzini Quartet for their incommensurable generosity during this research project.

² The members of the Bozzini Quartet are Stéphanie Bozzini (viola), Isabelle Bozzini (cello), Clemens Merkel (violin), and Alissa Cheung (violin).

³ Radigue’s conditions have been communicated to the author during an interview (August 2016).

⁴ In a letter to the author (August 2017).

⁵ In an email to the author (August 2017): « Il faut qu’on te raconte un peu notre expérience avec Éliane Radigue — un vrai blast, extraordinaire... »

performed in Bruges on February 23, 2019 at SLOW—Festival Concertgebouw Brugge #1.

Since I have spoiled the outcome of the Bozzini-Radigue encounter, it must by now be obvious to the reader that results and conclusions will not be the only focus of the current article. In this project it is not that important to trace exactly how or why the meeting between the Bozzinis and Radigue was successful, although some hypotheses should inevitably lead us toward such conclusions. This approach is inspired by sociologist Bruno Latour, who impresses on his readers the “uselessness,” when studying the success or failure of a technology, of “get[ting] bogged down concentrating on the final phase” (Latour 1996, 10). Where Latour has used the metaphor of the detective novel to develop his methodology, in this article I employ sport analogies to describe the Bozzini-Radigue encounter. Meetings between composer and instrumentalists become a sport-like “game” where different “players” take action. Somewhat echoing Latour’s dismissal of the “final phase,” I deliberately take my cue from countless high-school gym-class teachers: *L’important c’est pas de gagner, c’est de participer*!⁶ Although such gym-class rhetoric obviously has a whole other range of strategic function than that which will be explored in my project (I am not interested in taming down teenage competitive impulses), it still is enough for me to know that the players *participated* in the game. Taking as a premise the fact that the result of the encounter in itself could never be as revealing as the process of the game at hand, focus and importance will be given to the latter. To paraphrase Sterne (cited in the epigraph), I wish to ponder the cultural, social, and physical conditions opted for by Radigue or the Bozzinis during the particular setting of their Parisian sessions. Focussing on moments where the string players share—in sound or in words—how they react to the new or somewhat foreign setup proposed by Radigue’s approach, I will try to trace how one trajectory is built, out of all the other possibilities at hand.⁷ My project is an attempt to describe “what the various actors [in the given setting] are doing to one another,” and how they participate in influencing the ways in which sound is produced (Akrich and Latour 1991, 259). During the studied sessions, sound is produced through trials, and these trials are undertaken and shaped by diverse latourian actors, which will henceforth be called (latourian) players.⁸ The players of this game are akin to sociologist Bruno Latour’s actors in that they are much wider than one individual human. Indeed, despite what it may seem, the players include but do not limit themselves to

the Bozzini instrumentalists. Given the scope of this essay, I have recruited a total of four players:

Player #1: The string quartet as a social structure composed of four individuals;

Player #2: The string quartet as one big instrument;

Player #3: (The traces of) Radigue’s ARP2500 synthesizer;

Player #4: The string quartet as more than four instruments.

During the sessions, each of these players is part of and forms a resolutely heterogeneous ensemble which includes, but is not constrained to, discourses, institutions, technological transformations, philosophical and aesthetic propositions. Still following Latour, my goal is to study the links that bind all the heterogeneous and ever-changing parts of the setting in which the players take action. For example, how will the instrumentalists’ virtuosity—which has been trained and developed in different institutions, in previous encounters with other instrumentalists, through the Bozzinis’ various stages and performance experiences, in intimate relationship with their instruments—play in the moulding of a Radigue sound, one that has evolved over almost half a century in the domestic space of her apartment, hand in hand with a modular synthesizer? Between all these elements, a certain adaptation is forced through encounter, a certain “game” of modification. It is this game that I will investigate in the following pages.

The reader is invited to follow the game in roughly two different ways. The core of this essay is marked by “game highlights” that occurred at Radigue’s apartment between July 11 and 13. These involve transcriptions of, and comments on, certain key moments that occurred during the encounter between the Bozzinis and Radigue. Mimicking current sports channels, a second voice chimes in to supplement the aforementioned game highlights with descriptions of “players’ background”. In these, attention is paid to physical, social and cultural aspects with which the players are entering the game, and take written or pictorial forms. In order to keep these two discursive modes separate—that of the “game highlights” and of “players’ background”—a sans-serif typeface is used to mark the later. Footnotes will also often take the role of clarifying “players’ background”. By exposing some of the ways in which players make repetitive and strategic adjustments of various scales in order to adapt to the game at hand, comments during the highlights will pay particular attention to the ways in which this “background” translates during the game itself.

⁶ “What’s important is not to win, but to participate!”

⁷ “How one privileged trajectory is built, out of an indefinite number of possibilities”. See Akrich and Latour 1991, 259.

⁸ I have decided to use the term player (instead of actor) in order to illustrate the game aspect of the setting. Moreover, I felt player had more of a resonance with music.

Player #1: The string quartet as a social structure composed of four members, “no more no less” (Merkel 2013, 29).⁹

Many instrumental formations are characterized by an invariable number of instrumentalists and an immutable instrumentation. But then, writes Bozzini violinist Clemens Merkel, the string quartet distinguishes itself from these other small ensembles by its being the only ensemble composed of a pair number of instruments from the same family. Speaking of decision-making within the “microsociety” of the string quartet, Merkel writes:

There are but three possibilities in decision-making: 4:0, 3:1 or 2:2. The first combination, the unanimous decision, is ideal: for or against something like the choice of phrasing, of a piece, of the tempo of a movement, of the character of a section, etc. A 3:1 decision is not optimal, but it often happens. One of the individuals has to compromise or bend him/herself to the decision of the three others. Most of the time, he/she will try to impose herself during later decisions, using the previous compromise as an argument. There could also be a 1:3 constellation, which would mean that one person confronts the three others. This can happen in isolated instances, and in these instances the majority of the group is obliged to accept a decision that is imposed [by one person]. No group will accept this on the long run. When sides are equally divided, there is no decision to make. There cannot even be a compromise. Negotiation in this combination would only provoke indifference from both sides, and would render the whole group incapable of making any kind of choice. Compromise is possible only if at least one individual crosses to the other camp. This leads us back to the 3:1 combination in which one person adjusts temporarily to the majority (Merkel 2013, 29-31).¹⁰

Merkel further investigates the sociological effects of the specific numbers of individuals on the musical formation. Decision-making in a string quartet-as-a-social-structure does not exist in a vacuum: “it must also ponder its different positions within a given society” (Merkel 2013, 31). This society within which the string quartet exists at a given moment is heterogeneous, a melting pot of “a country, a city or a region, a specific audience, composers and other musicians” (Merkel 2013, 31). As a string quartet whose orientation

is radically contemporary, the Bozzinis have positioned themselves in tandem with other societal formations that share a similar aesthetic drive.¹¹ For example, they perform regularly in certain venues which host a specific type of audience, they are asked to organize and perform in a number of experimental music festivals, they collaborate with a number of composers, and further promote their music by distributing it on certain labels. The quartet’s positioning within a given network of societal formations is decided upon according to the ratios exposed in the previous quote (usually either 3:1, or 4:0) and has oftentimes a decisive impact on the artistic work of the musical ensemble. Of course, this last observation could also be said about larger musical ensembles. However and as Merkel argues, what is particular about a small ensemble like the string quartet is that impact of its societal positioning is felt more directly and in a more uniform way by all four members. Drawing on German sociologist Georg Simmel, Merkel underlines how, as a small group, string quartet instrumentalists are held equally responsible for the success of a concert, and are thus rewarded in equal shares. For example, financial or artistic success of a performance is distributed equally amongst all four members of the ensemble. In reverse fashion, if a concert receives bad press or if the gig did not pay enough, all four members assume the consequences. Moreover, Merkel continues, string quartet members must deploy amounts of energy that go beyond rehearsal time and performance; each instrumentalist is normally responsible for a certain amount of administrative work that she or he would not have to take care of in a larger and more departmentalized organization. Given the number of instrumentalists, each member of the string quartet-as-a-societal-formation is equally, directly, and concretely responsible for the strategic positioning of the ensemble within the wider network of societal formations (Merkel 2013, 31).

Game highlight: Water and Ockham’s Razor, or the rules of the game

In her apartment on July 11, while the string players are unpacking their instruments and testing the gear with which they want to record the rehearsals, Radigue does not waste one minute:

⁹ Translated from French by the author.

¹⁰ Translated from French by the author.

¹¹ Sociologist Georg Simmel (whom Merkel is drawing on) has elaborated in other works on this matter. Despite being over 100 years old, some quotes have strong resonances with what Michel Foucault calls the dominant strategic function of the *dispositif*: “[The manifold forms of social life] grow with one another, for one another, in one another, against one another, and through one another, in state and communities, in church and economic union, in families and associations [...] From innumerable ‘things’ there are human impulses and interests that move us and force us towards others in the forms of unification [...] I therefore designate sociability as the *playform of creating society (Spielform der Vergesellschaftung)*” (Simmel 2006, 47-48).

I will start with the very beginning, *voilà!* The title, *Occam*, comes from a fourteenth century English theologian, William Ockham, who wrote very interesting things on intuition [...] and who is still known today for what is called Ockham's Razor; in a situation where there are multiple options, and that *bon*, we are not sure which one to explore... the *simplest [is] always the best!*¹² This, you must try to remember while working. Always ask: what is the simplest solution?

As for the work, *Occam Océan*, it is a series of pieces that are all based on solos. There are now 22, 23 of them [...] I have to slow down the production of solos, because, see, there are enough of them! I can show you, here, you see there are already about fifty pieces made [through the combination of solos].¹³

So there are the solos, called *Occam I, II, III* or *IV*; the duos, *Occam River*; the trios and quartets *Occam Delta*—so you guys are an *Occam Delta*. Then there are *Occam Hexa*, etc. There is also an *Occam Océan*, a piece for orchestral formation. *Bon*. That's it for the structure. For the story, ah! There is *toute une histoire* (laughter). Here is the story of *Occam Océan*: ...¹⁴

Sometime in the 1970s, Radigue reminisces, she had travelled to Los Angeles for a friend's concert. During her free time there, she would enjoy visiting art or science museums. In one of the rooms of the California Museum of Science and Industry (now called the California Science Center) she was stunned. A strip of material was pasted along a wall, and on it one could trace all the wavelengths known to humans: from the largest known one—from earth to the sun—down until the “micro-mini-mini” ones, from which the human ear can only perceive a parcel. Radigue had written all of this down, “*comme ça !*” to try to make sense of the vertigo entailed by the feeling that “our universe lives like this, floating in diverse wavelengths, many of which are not even known, many more, we can imagine...” The closest thing that gave Radigue a more immediate feeling of this myriad of swaying wavelengths was the ocean, with its great tides and its little “*clapotis*” by the beach. Some 35 years after this epiphany, Radigue tells the Bozzinis that this is the fundamental spirit of the piece they are about to discover, and that it is common to all that they will undertake.

Indeed, water is literally a *fundamental* element of Radigue's *Occam Océan* project, meaning that it is part of the *foundation* of a given piece. Since each of the instrumental

pieces are made *sur mesure*—tailored by and for each instrumentalist during their encounter with Radigue—a different and personal water image is chosen for each piece.¹⁵ Radigue and the instrumentalists chose the image together, and use it somewhat like as a scaffolding to create and remember the structure of a given piece. It is highly important that the instrumentalists have a special connection to the chosen body of water: it is usually something they have seen, it flows near where they live, where they come from, etc. Once the piece is well known by the instrumentalists, this mental water image can be “left behind in the drawer, like a score when one knows a piece by heart.”¹⁶ If ever there is a problem with the piece, the instrumentalists are invited to come back to this fundament, to take the image out of its drawer and have a quick “look” at it.

It is also important to know both the relevance of the mental water image, and its limits in the sound material of the piece. Of course, if an instrumentalist and Radigue decide together that a piece starts with the image of a great waterfall, it will sound different from one that starts with a small creek up high in the mountain. But then again, Radigue's music is no sound illustration: “It's more about all the feelings that come with it.”

Éliane Radigue: Now the sound material—and you must already know it if you know my work—is essentially a work on partials, on overtones, on micro beatings, on pulses, on harmonics, on subharmonics [...] To obtain these, there is no need to [use fermatas] or to suspend the beat, because there is no beat! Of course, everything is in *piano* dynamics, from *ppp* to sometimes a *mezzo forte* (more *mezzo* than *forte*!) because when it's too loud, that's when the fundamentals resurface. That's that for the technical work. For the tuning—and this is more valid for the solos—we couldn't care less about the tuning fork. 440 or 435 *on s'en fiche!* And even when playing in quartet, there can be very, very slight variations [in tuning], and that's actually what creates—between the instruments—all these little intangible, elusive marvels. Sub-harmonics are rare, *rarissimes!* Do you guys ever produce some? They are low pulses, completely immaterial... but wow! When we hear it, wow.

Isabelle Bozzini: I never produced one when playing alone. When we play together sometimes...

Éliane Radigue: This is the material with which we are working. There are never brutal attacks [...] there must be continuity.

¹² Said in English by Radigue.

¹³ See up-to-date list *Occam Océan* premieres in Annex A.

¹⁴ Unless otherwise indicated, all other quoted discussion between the Bozzini Quartet and Radigue are taken from the recordings of the sessions that took place at Radigue's apartment on July 11, 12 and 13, 2017. Conversations were in French, and are translated here by the author. For original French transcriptions, see Annex B.

¹⁵ Since this image should not be transmitted to the public due to the fear that they will try to “follow” where the instrumentalists are in the “score,” I will refrain from sharing the exact image in this paper.

¹⁶ Radigue in a conversation with the author (August 2016).

Throughout the hours of recorded sessions, Radigue rarely goes beyond the technical specificity stated in the previous quote.¹⁷ For example, she will never indicate specific bowing techniques, propose to use double or single strings, or even say when or at what frequency each musician should play. The string quartet has to figure out how to produce such sounds. They are the experts of their instruments, says Radigue, and she undergoes what she calls her “sound shopping”: “yes, this I like. No, this I don’t buy.”¹⁸ As we will see in further game highlights sections, once her “sound shopping” is done, Radigue’s advice focuses on reminding the quartet to choose the simplest path... all the while letting them figure out what that path is!

The quartet’s ability to produce a piece according to the standards proposed by Radigue’s music thus relies on their ability to draw from their earlier experiences, to adapt their trained technical abilities, and to apply their previously collected knowledge of Radigue’s music. While physical adaptation and technical remanipulation will be further investigated in subsequent sections of the current article, what is important to remember here is that the Bozzini’s chances for success heavily relies on their positioning within a certain type of societal agglomeration. Knowledge of Radigue’s music through mutual friends and experience of the quartet with musical works that are somewhat similar to Radigue’s is paramount to the relevance of the encounter. The Bozzinis’ social and artistic positioning is an important advantage, even before the game has even really started.¹⁹

While Radigue exposes the physical dispositions and technical requirements of her music to the quartet-as-a-social-structure made of experimental music specialists (no direct attacks, production of a continuous sound, attention to partials), she is simultaneously addressing her comments to the quartet as a family of instruments. Radigue’s music is marked by a large number of micro-beatings, a particularity which

cannot necessarily be done with conventional tuning.²⁰ When playing in solo, string instruments will often have two strings (or more) tuned to slightly different frequencies. For example, during the premiere of *Occam River XVI*, harpist Rhodri Davis tuned some of his G flat strings down to E flat, and made a few of these E flat strings a fraction sharper than the others.²¹ This slight discrepancy (between each of the E flat strings) created a perceived periodic variation, or beating.

When speaking about the string quartet, Radigue actually applies the same “detuning process” that is normally applied to one solo instrument, that being a slight disparity between two similar pitches. Each of the stringed instruments (as a whole) of the quartet function like one section of a big four-part solo instrument; each of the instruments—like the strings of a solo string instrument in a Radigue piece—are tuned to slightly different frequencies. One of the violins and the cello could, for instance, be tuned to A 440, while the two other instruments of the quartet would be tuned circa 10 cents higher.²² Thus, Radigue is treating the string quartet exactly like she would treat a solo instrument. The quartet functions like one big instrument.²³

Player #2: The string quartet as one big instrument. Spectrogram 1/trial 1

Éliane Radigue: In this type of work, instrument and instrumentalist are one. All four of you are the one instrumentalist! You are four in one, and one in four!²⁴

The spectrogram (Figure 1) acts as a visual tool to help us describe in words the sound produced by the string instruments on their first take of the Radigue piece. Brighter lines indicate where sounds are heard most vividly. What we can already analyze from this simple feature of the spectrogram is that the most audible sounds that the Bozzinis are making are heard below 600 Herz. The other yellow lines that become dimmer as we go up the

¹⁷ Radigue does at one point in the session comment about bowing technique: “From what I have seen, between the bridge and the tailpiece, it is often very interesting. This is just from what I have seen, because I am no violinist!”

¹⁸ Radigue in a conversation with the author (August 2016).

¹⁹ It would perhaps be important to remind the reader that the ensemble pieces of Occam are made up of previously composed solo pieces, meaning that Radigue has collaborated in private with each member of the given ensemble before the ensemble is formed. This is not the case with the Bozzini Quartet: “But since you already know my music... And what’s more, it’s the first time that there is a string quartet... *Eh oui*, you are the first ones on many levels!” In this way, not only did their knowledge of Radigue’s music give them an advantage—it enabled them to meet with Radigue, period.

²⁰ Radigue also often exploits pre-inscribed particularities of an instrument, like a wolf tone in a cello. Conversation with the author (August 2016).

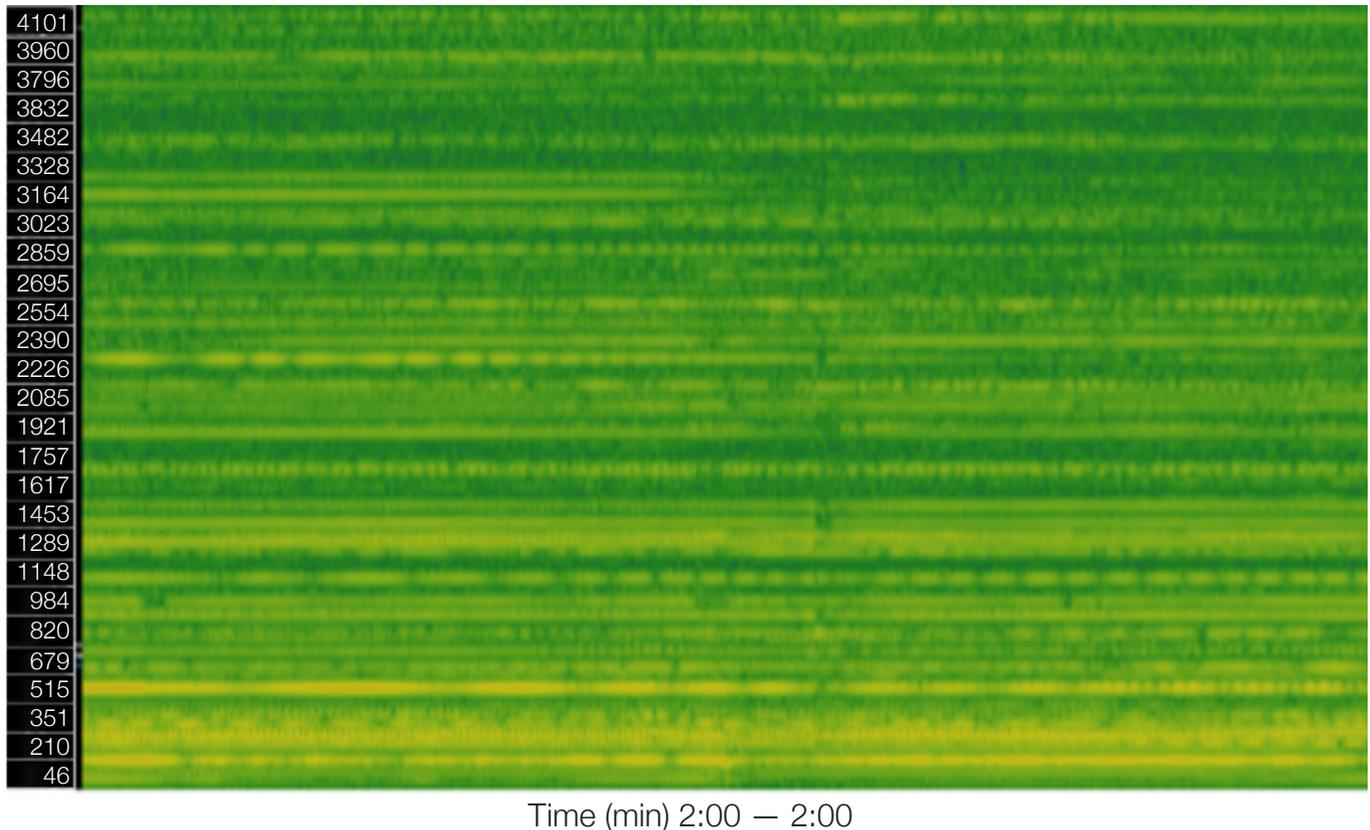
²¹ In an email to the author. *Occam River XVI* was premiered by Rhodri Davis and Carol Robinson on October 20, 2017 at Issue Project Room in Brooklyn. The concert was sold out.

²² As stressed by Clemens Merkel, it is important to note that this “detuning” process is no strict rule per se. Radigue gives it more as a proposition, and the instrumentalists should then adapt their technique in accordance with the acoustics of the surrounding space. Conversation with the author (July 2018). See also Luke Nickel 2015, 22–35.

²³ Of course, one could say this about string quartets in general. Nevertheless, I would argue that there is something novel in the way that Radigue wants the string quartet to sound like one instrument—not only like a choir of the same family of instrument. Her usage of the string quartet as one instrument goes far beyond orchestral color. We will observe this in further detail in subsequent sections of the article.

²⁴ This quote is both similar and different from what Giacinto Scelsi, did in his later violin pieces. In *L’âme ailée/ L’âme ouverte* (1973) for example, Scelsi notates each string of the instrument as a separate part, thereby making one violin a quartet in itself. Each “part”, i.e., string, plays the same note but at a slightly different frequency (a few cents apart from one another). When tuning (or purposefully playing) each string of the violin to the same frequency but only a couple cents apart, an interference pattern (beating) arises during performance of the piece. As we will see in the next section of the game, Radigue’s instrumental music could be described in similar terms.

Figure 1: Spectrogram of the Bozzini's first take.



vertical axis are harmonic series resulting from each note produced.²⁵ In a string quartet piece where instruments have marked entries, the spectrogram translates these entries by showing lines that swell.²⁶ In the Bozzini example, each of the yellow lines is straight. This proves that the Bozzinis, as per Radigue's indications, are very careful not to produce marked attacks. This also visually shows how, while playing the Radigue piece, the Bozzinis sound like one instrument, like one seemingly unchanging block of sound. In a way, by describing the spectrogram, we end up repeating what Radigue has told the instrumentalists directly before their first take: they are four in one, and one in four!

Game highlight: Time out 1/Strategic adjustment 1 (Taking place directly after the first trial as seen in the spectrogram)

Éliane Radigue: The four parts are there, but they are too quick. You have to take your time. Did you feel the four parts?²⁷

Isabelle Bozzini: To be honest, I only heard three...

Stéphanie Bozzini: Me too.

Alissa Cheung: I was still stuck in the first part!

Isabelle Bozzini, to Éliane Radigue: I started with a fundamental, is that alright?

Éliane Radigue: Yes, that was great. But you have to keep a little more body throughout. One has to be patient!

Clemens Merkel: I believe something that we have to figure out is how to know when we are all ready to transit to the next section, from one phase to the other... It's not a cut; it can take several minutes [...] How can everyone be conscious of the same thing at the same time?

Éliane Radigue: Yes, absolutely. As a matter of fact, when I say something, then I let you guys figure it out amongst yourselves. I made my comment, and now you have to figure out how to do it...

Isabelle Bozzini: I wonder, shall we decide that one person starts the transition, or should we leave this open, with a large time window...

Clemens Merkel: I don't know yet...

Isabelle Bozzini: OK, I won't be shy with the fundamental.

Clemens Merkel: I would like to propose something, to make it simpler. How about if we start by playing only one section, just to figure out how to make that transition, how to find a good way to get in the second space.

Alissa Cheung: OK, so we go from point 1 to point 2. I like that, I have a destination!

²⁵ In this paper, harmonics automatically refer to the higher harmonics. When speaking of the first harmonic, the author calls it the fundamental.

²⁶ See Annex C for an example of marked entries.

²⁷ The image on which the Bozzini quartet and Radigue have agreed upon has 4 different sections/areas.

Éliane Radigue: You know, at the end there were really extraordinary things, micro-beatings, immaterial songs! Sometimes instrumentalists try to cheat, and give me half way through the first, second or third harmonic, and I say: “This is not [a good] harmonic, this is [just like] a new fundamental!” [Laughter] Sometimes people make a mistake about the material! [...] Yes, at the end there, it was very beautiful, very lyrical.

Isabelle Bozzini: Yes, it’s the bow signing.

The Bozzini Quartet is capable of very high-level virtuosity. As Radigue mentions, they do not “cheat” and merely go for the first, second or third harmonic. Rather, they are able to improvise with only the most “interesting” harmonics. Moreover, it proves that the quartet is well aware of Radigue’s aesthetic, and had previous experience with such musical material. In a word, on their first trial, the Bozzinis really understood and mastered the type of material that forms a Radigue piece.

But then, the problem lies in the structure of the piece. Even if all the instrumentalists have the same four-part image in mind, how to know when to transit to the next section? How to decide who will give the transition cue, and how? Even if one member decides to take the lead—say Stéphanie—how can she make sure that the other members are ready to transition to the next section? What if she is ready to move to the third section, and one member is still “stuck in the first one?”

These may seem basic questions, and it is therefore important to remind the reader of the material that is being produced within a Radigue piece. While playing, the instrumentalists avoid producing a “flat” sound where the fundamental is heard too prominently, and rather focus on exploiting what could be called a tone’s inner activity: its partials, overtones, micro beatings, pulses, and harmonics. In order for these “little intangible marvels” to emerge, one has to resist changing to another note too quickly. For example, while the slight detuning of the instruments will naturally give rise to beatings, the Bozzinis are not supposed to purposely control them. Although instrumentalists will sometimes bend their harmonics just a fraction sharper than other audible ones (to create a beating), such a technique should not be used to emphasize the beatings as the main colour of the piece.²⁸ Normally when beatings do occur they

should not be disturbed, and the instrumentalists should just “appreciate the ‘glistening’ music.”²⁹ “Waiting” and listening both to a tone’s inner activity, and to the ways in which it contributes to the overall group-sound, the Bozzinis have to find the patience to “just stay on one note” for a long time.³⁰ The quartet thus bows in an extremely constant and slow fashion, this giving the ensemble the appearance of quasi-immobility. While they are seemingly not budging, all four instrumentalists are actively and equally participating in the texturing of a seemingly unchanging block of sound, one that “may appear stagnant on the surface, but full of activity of you listen closely.”³¹

This type of improvisation—on higher harmonics especially—is no doubt virtuosic, but it is a virtuosity that translates itself in extremely minute gestures. In this way, visual cues are not necessarily the best transition option. How does one get an audible or visual cue when there are no cuts, no drastic changes, no audible attacks? How to get an audible or visual cue when all four instruments are practically immobile, and are meant to sound like one big instrument producing an ostensibly unchanging block of sound? How does string quartet decision-making arise when the quartet is treated like a single instrument?

For the time being, the Bozzinis do not have an answer to these questions. The temporary solution is to try to stop the process right at the transition, and to concentrate on making the first part a bit louder, and a bit longer. Before letting the quartet leave her apartment to go to rest and practise on their own, Radigue advises: “And just keep going until there is a problem... you have the score!”³²

Player #3: (Traces) of Radigue’s ARP 2500 modular synthesizer

As briefly mentioned at the beginning of the current article, Radigue composed with the ARP 2500 modular synthesizer for over 40 years, becoming a virtuoso of the instrument.³³ In light of the sections of the Bozzini-Radigue game that have been discussed up to now, it would be illuminating to scrutinize the link between her long-time practice with the ARP, and her collaboration with instrumentalists.

²⁸ Radigue commented on the matter during the spring 2018 sessions with the Bozzini Quartet: “Little artifices should always be used to serve the whole!”

²⁹ Alissa Cheung in an email to the author (June 2018).

³⁰ Isabelle Bozzini in a conversation with the author (April 2018).

³¹ Alissa Cheung in an email to the author (June 2018).

³² This comment by Radigue is in line with the Occam Razor notion: If things are going fine, the simplest solution is to keep it going. Throughout the sessions, Radigue will one way or another keep hinting at the Razor.

³³ The traces of Radigue’s long practice with the ARP have been rightfully linked to her collaboration with instrumentalists in terms of oral transmission; due to her background in electronic music, non-traditionally notated music is the medium she had always worked with. See for example Nickel 2015, 22–35.

At the level of the material of the music, the link between Radigue's electronic and instrumental pieces is more than obvious. All her electronic music is essentially a work on "mistuned" partials that form a seamless yet highly textured mass of sound. This similarity in texture and material even lead people to say that Radigue composes for instrumentalists as if they were a synthesizer.³⁴ Radigue voluntarily acknowledges this, exclaiming herself that if one were to put all her pieces next to one another, it would make one immense piece: "I have composed the same music all my life!"³⁵ Where she brings an interesting nuance to this discourse is when she explains how, fifty years ago, no instrumentalists would have been willing to play the kind of music that she wanted to make. She even adds with humour that they would clearly have run out of her apartment (*pris leurs jambes à leur cou*), or if they came "they would come once, never twice." In this sense, then, if Radigue now composes "synthesizer" music for instrumentalists, for thirty some years she somewhat reversely composed electronic music because no instrumentalist would have wanted to play the sounds she wanted to hear.³⁶ Now that things have changed a lot, as she told the Bozzinis, "how would you want me to go back [to the synthesizer]... this joy of sharing!"

Bearing in mind the minute gestures undergone by the Bozzini Quartet during their rehearsal time with Radigue, an addition to the writing-for-instrumentalists-as-if-they-were-a-synthesizer quote can be made. It is important for this matter to know that Radigue's ARP synthesizer did not have a keyboard. Radigue fell in love with "him" (the ARP synthesizer), but with him minus the black and white keys.³⁷ She had voluntarily left the keyboard interface in the United States, where she had purchased the instrument, and came back with the remainder of her ARP to Paris. She feared that if she were to have kept

the keyboard, she would have risked coming back to old pianistic habits.³⁸ Consequently, she would have missed out on the sounds that she wanted to make so badly—sounds that were made "*du bout des doigts*," and that she had started to love and discover while making feedback music with her Tolana tape cassette machines.³⁹ Over the years spent sitting at her synthesizer, Radigue actually developed physical abilities—a certain technique—to produce her music; potentiometers were moved "*d'un fil*" through precise, controlled and minute tactile movements. Through these microphysical movements, Radigue was able to create slight discrepancies between pitches, thereby producing the "beating" which has been discussed in the previous sections of this study. Moreover, because the ARP synthesizer was the very first technology that could keep stable pitch for more than half an hour, Radigue was able to use it to play around with micro beatings, to develop games between slightly different pitches.⁴⁰ In this light, it would be fairer to say that if Radigue is composing as if instrumentalists were synthesizers, this particular synthesizer is her instrument—her keyboard-less ARP 2500.

Game highlight: Time out 2/Strategic adjustment 2

Coming back to Radigue's apartment the next day, Isabelle, speaking for the quartet, shares how happy they are up to now with the whole process. Nevertheless, they are still 'stuck' in the first and second half of the piece—they still cannot figure out how to transit to the third and fourth sections. Clemens adds that after a few minutes in the piece, he cannot hear who is playing what.

Clemens Merkel: With the mix [of sounds] I can't know anymore.

Isabelle Bozzini: It's like an accordion!

Clemens Merkel: At one point there was a beating between Isabelle and I, so I tried to play with my pitch a little.

³⁴ Radigue in a conversation with the author (August 2016).

³⁵ Conversation with the author (August 2016).

³⁶ In light of the extremely similar features between Scelsi's music and Radigue's, and without wanting to diminish Radigue's take on her own experience, I would add that gender bias here had quite the role in Radigue's previous relationship with instrumentalists. Although it would not be fair to say that Scelsi was performed widely, leading performers like the Arditti String Quartet or pianist Marianne Schroeder promoted his music worldwide. See Sciannameo and Pellegrini 2013. One could also add Alvin Lucier and Phill Niblock—two other contemporaries of Radigue who worked with microtonal oscillations—to the list of composers who did not have trouble finding performers.

³⁷ "I really fell in love with the ARP synthesizer. Immediately. Immediately! That was *him*! [Laughs]." Excerpts from an interview by Tara Rodgers (2010, 56).

³⁸ "Of course I didn't use the keyboard, I left it in New York when I moved the synthesizer to France. I didn't want to take the keyboard, because I was sure if at one point I got discouraged, I would have the temptation of going back to it!" (Rodgers 2010, 57). Interestingly, Radigue's discourse about keyboard interfaces on the ARP synthesizer echoes Don Buchla's take on the matter: "A keyboard is dictatorial. When you've got a black and white keyboard there it's hard to play anything but keyboard music" (Dolan 2012, 8).

³⁹ The "Big Tolana" tape machines were taken to Radigue's apartment in the early seventies, so that she would not have to commute to Henry's studio every day, and could work at her ease on Pierre Henry's tape pieces. After one year of volunteer work, Pierre Henry gave her the Tolana machines to thank her for her good service. It is in these years that Radigue started making her own music by experimenting with feedback. See Girard 2013.

⁴⁰ "It was an age when gigantic modular systems dominated the synthesizer world. However, the tuning of these instruments was usually unstable and each manufacturer struggled with this problem. ARP decided that the development of a highly stable oscillator was important so they dedicated research and product development towards achieving this goal. The model they first developed was the ARP 2500, a large modular synthesizer." (ARP Instruments).

But then it wasn't me at all! That's what's most difficult—knowing which note to play! I don't know who is playing what, so then I don't know how to react... [laughs]

Éliane Radigue: You will have to let go, stop worrying about this, because this is mostly how it goes [with this music]. You have to do with it (*Il faudra faire avec*)! It's normal to think of these questions now—it's the preparatory phase. You know, the most sublime of scores is only a series of dots on lines [...] no matter who the conductor is, you are the ones playing! With some musicians, it's sometimes difficult... But with you, I'm not worried!

Isabelle Bozzini: I think we just have to let go. We have to be patient.

Éliane Radigue: Yes, one thing that is important: never force anything. You have to work, but you have to work cool.

In order to understand what is at stake here, it is important to keep in mind that the quartet's instruments are tuned a few cents apart. When playing two notes that have microtonal differences, an interference pattern appears between the two, and is perceived as beating (Meyer 1957). When sound signals interfere in this way, the beat signal can sometimes even be heard as a separate note.⁴¹ These third-party interferences accumulate in Radigue's music into what clarinetist Carol Robinson evocatively called “a big balloon of sound, floating above your head when you're playing.”⁴²

This means that while the Bozzini instrumentalists have to demonstrate an extremely high level of control in order to bend harmonics and produce frequencies that are only slightly different, the result of this high control is the production of almost uncontrollable sounds. As the piece evolves, these freelance frequencies inevitably accumulate, and it becomes extremely hard to differentiate between which notes are *played* on an instrument—let alone who is playing them—and which notes are the result of the sum of two similar *played* notes. In a way, Radigue's music—while demanding high control over the instruments—comes back on itself to deny that very control to the instrumentalist, to challenge it. In other words, one should say that Radigue's music does not deny all types of control, but rather requires the instrumentalists to embrace a different type of sound mastery.

As we have seen earlier, from one perspective the string quartet is used within Radigue's music as one solo instrument to create a seemingly unchanging block of sound—*four is one and one is four*. And yet when listening

differently, each instrument of the string quartet sounds as if multiplied; as if each string instrument was four instruments on its own. While the string quartet as a social structure clearly is composed of four members, “no more no less,” the quartet as instruments and as instrumentalists in Radigue's piece eludes this description. It is simultaneously larger and smaller, controlled and uncontrolled.

While decision-making in the string quartet as a social structure can be described in 4:0, 3:1 or 2:2 ratios, these decision ratios either mysteriously shrink or expand in the string quartet as an instrumental/instrumentalist ensemble. Given that perception is somewhat distorted by the nature of Radigue's music, decision-making during performance—which relies mainly on auditory perception—is interesting, to say the least. For example, if Alissa feels and hears that it is time to transit to the next section of the piece, this decision is probably caused by either of the two following situations: 1) she feels she cannot keep the beating or vibration going on in a certain way much longer; or 2) she hears that other players are transitioning to a new section. In both cases, it is hard to understand what the decision ratio is. If we take only the first example, since the block of sound produced by the four instrumentalists sounds like one big instrument, Alissa may feel like she is transitioning away from one entity, and the decision ratio equals 1:1. On the other hand, Alissa and her instrument are most probably making more sounds than that which is produced by the friction between Alissa's bow and the body of the instrument. When Alissa starts to transition to a next section, it may sound as if more than one player were changing gear, as if three players were detaching themselves from the unified block of sound. The decision ratio is then 3:1; three being Alissa and ‘her players,’ and one being the rest of the string quartet.

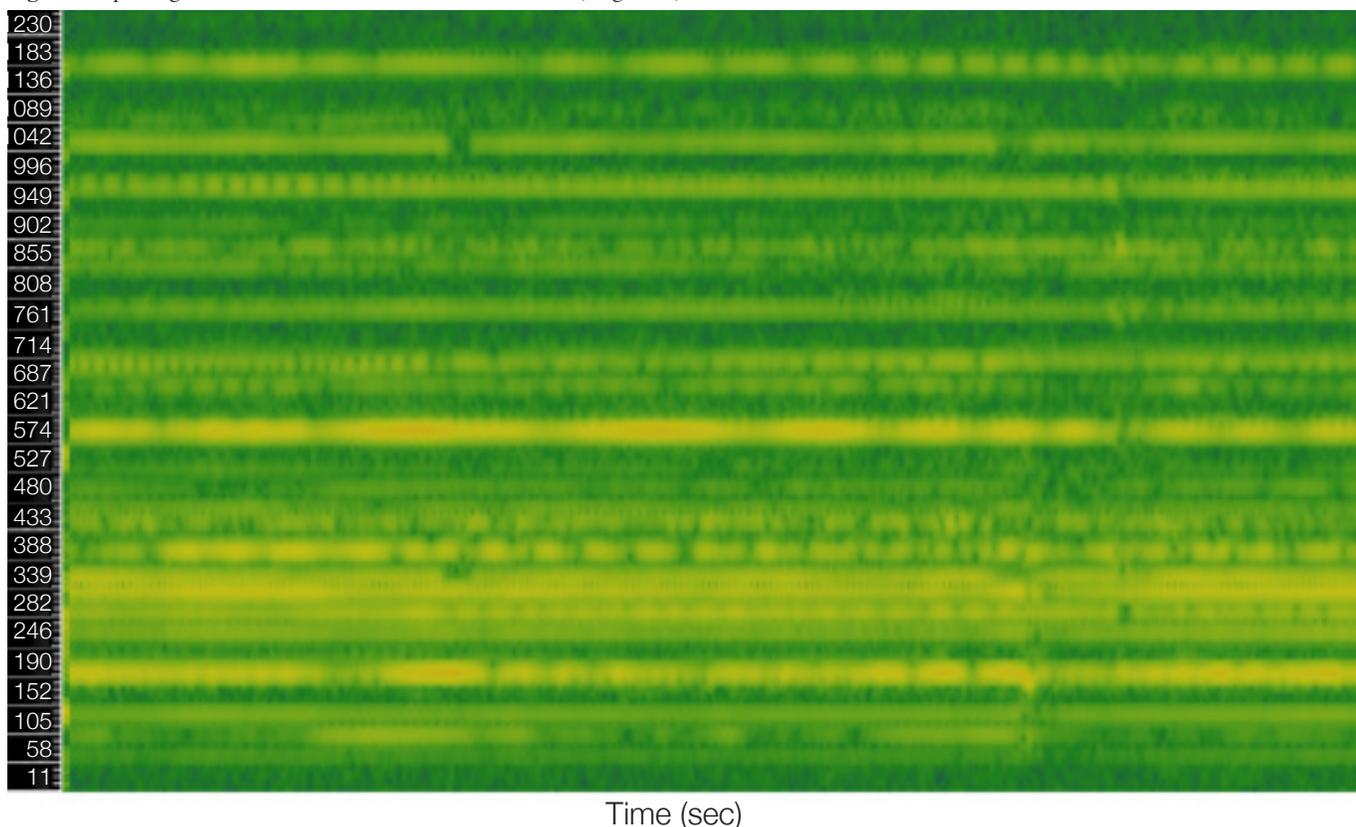
This all comes down to one main aspect of Radigue's music; as per Clemens's comment, performance of such music is extremely confusing. In order to keep producing the sounds demanded by Radigue's music, each instrumentalist has to operate, make decisions, and listen as if simultaneously part of one big instrument and 1000 instruments at the same time. To paraphrase Radigue, instrumentalists are confounded with instruments in her music. Instrumentalists have to adapt to the sounds produced by their instruments—sounds that seem to be produced outside of the scope their control. Instrumentalists control instruments, and instruments control instrumentalists.⁴³

⁴¹ These “extra” notes are called Tartini tones, or difference tones: “Tartini tones sound like a low-pitched buzzing note with a frequency equal to the difference between the frequencies of the two interfering tones” (University of New South Wales School of Physics).

⁴² Conversation with author (October 2017).

⁴³ Clarinetist Carol Robinson also mentions an interesting particularity of Radigue's music in regards to control. As we are starting to see with the Bozzinis, while learning and creating a Radigue piece the instrumentalists have a lot on their shoulders; they make technical decisions, they have to figure out many things by themselves. Moreover, and as Robinson underlines, the ‘real’ work starts after the meetings with Radigue. When the instrumentalists have gone back home, they have to incorporate all that they have learned. Mastering the piece enough for it to be performed can take many months, even years.

Figure 2: Spectrogram of the Bozzini's first take, 2:11"-2:20" (magnified).



Player #4: The string quarter as more than four instruments

Again we come back to the same spectrogram (Figure 2). This time, it is magnified in order for the reader to pay more attention to the harmonic series. Where the non-magnified version of the spectrogram presented traces of the quartet as one instrument, the magnified version gives us another perspective on the matter. First, we see that especially below 1000 Herz, the harmonic series overlap each other, making two harmonics extremely close to one another. Second, as we follow each harmonic along the horizontal axis, it sometimes appears brighter, sometimes darker.⁴⁴ Again, the reader should remember that this is a visual translation of what is perceived aurally; the difference in brightness of colour is a perceived difference in dynamics. Given the overlap of harmonics, this difference in dynamics is not surprising: proximity of the harmonics creates the interference pattern discussed in earlier sections of this paper. This interference pattern is perceived as a very quick variation in dynamic (beating). The spectrogram translates this beating in colour: bright yellow when sound is loud, green for soft or in-existent sound. The

spectrogram enables the reader to see the interference patterns that cause the mysterious multiplication of each instrumentalist, and that are so confusing during performance.

Comparing both spectrograms is a visual way to understand two simultaneous aural perspectives offered by Radigue's music. Listening to Radigue's music requires the ability to sway between different layers and levels of sound: from the great ocean to the little "clapotis" by the beach. The string quartet appears to both audience-listeners and to performer-listeners simultaneously like one giant mass of water, and like the little ripples on the coast.

Conclusion

Given these different layers of sound—controlled and uncontrolled, single yet multiplied—how *did* the Bozzinis figure out how to navigate from one section to the other? Since the success of the Radigue piece as a whole requires transitions to different sections, this means, logically, that the Bozzinis figured out how to transition. Indeed, the Bozzinis do transition.⁴⁵ But again, how did they do it? To address this question would require quite an expansion of

⁴⁴ For example, if we follow the yellow line at 1181 Hz (roughly a D6) we see that, especially towards the end of the horizontal axis, it appears in quick alternation of green and yellow. This note could be the first harmonic of the yellow line at 587 Hz (roughly a D5), or even the 5th harmonic of the G3 that appears around 191 Hz, the D5 then being the G3's second harmonic.

the description of the game at hand. For example, certain aspects of the social positioning of the quartet would need to be further situated within the discourses, institutions and technological transformations that continuously shaped the quartet's goals, artistic expectations and aesthetic propositions. We would need to ask questions such as; who are these other experimental composers with whom the quartet collaborates? How have these encounters shaped the quartet's social and artistic positioning as an experimental ensemble? What are these festivals in which they regularly perform? How have these specific experiences enabled the Bozzinis to transition from one section of Radigue's piece to another, without the traditional visual and aural cues usually granted by, for instance, scored music or music with a controlled pulse?

Exploration of only one question would require the description of the Bozzini/Radigue game to expand far beyond the scope of this essay: the sections of the game exposed in this study are only a slight parcel of the social and historical elements that are at play. In this game "parcel," we have encountered four players. We have paid attention to the ways in which the four of them adjusted and reacted to the cultural, social and physical activity—to the game—of which they are part. We have seen how the Bozzinis navigated in Radigue's extremely demanding sound: a sound that must be known by the instrumentalists even before they travel to Paris to really learn and produce it; a sound that requires a high level of virtuosity, of physical control and patience. Moreover, despite the very high level of control that instrumentalists deploy to produce it, once played for a few minutes, the sound takes an agency of its own, comes back on itself and expands beyond the instrumentalists' control. We have also observed and followed how, reacting to this sound, both Radigue and the quartet made decisions, adjusted their sound or advise. By observing "what the players are doing to one another," we have detected an interesting game of control, of tension and relaxation that somewhat binds all players. A game where the quartet as instruments and as instrumentalists is simultaneously larger and smaller, controlled and uncontrolled. A game of strange control where all players, perhaps surprisingly, have to learn to "let go [...] to work, but 'cool'."

REFERENCES

- AKRICH, Madeleine and Bruno LATOUR (1991). "A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies," in Wiebe E. Bijker and John Law (eds), *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, Cambridge, MIT Press, pp. 259-264.
- ARP Instruments. "The Birth of ARP," <http://www.arpsynth.com/en/about/>, accessed December 1, 2018.
- DOLAN, Emily (2012). "Toward a Musicology of Interfaces," *Keyboard Perspectives*, vol. 5, pp. 1-12.
- FOUCAULT, Michel (1994). *Le jeu de Michel Foucault*, Paris, Gallimard.
- FLETCHER, Neville H. and Thomas D. ROSSING (1998). "Bowed Strings," in *The Physics of Musical Instruments*, New York, Springer, pp. 272–330.
- GIRARD, Bernard (2013). *Entretiens avec Éliane Radigue*, Chateau-Gontier, Éditions Aedam Musicae.
- LATOUR, Bruno (1996). *Aramis, or, The Love of Technology*, Cambridge, Harvard University Press.
- MERKEL, Clemens (2013). "Le quatuor à cordes : Une géométrie sociale," *Circuit*, vol. 233, pp. 29–37.
- MEYER, Max F. (1957). "Subjective Tones: Tartini and Beat-Tone Pitches," *The American Journal of Psychology*, vol. 70, n° 4, pp. 646-50.
- NICKEL, Luke (2015). "Occam Notions: Collaboration and the Performer's Perspective in Éliane Radigue's Occam Ocean," *Tempo*, vol. 70, pp. 22-35.
- RODGERS, Tara (2010). *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, Durham, Duke University Press.
- SCIANNAMEO, Franco and Alessandra Carlotta PELLEGRINI (2013). *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, Lanham, The Scarecrow Press.
- SIMMEL, Georg (2006). "Speech at the Great Evening Held on the 19th of October, 1910," in Christopher Adair-Totef (ed.), *Sociological Beginnings: The First Conference of the German Society for Sociology*, Liverpool, Liverpool University Press, pp. 47-48.
- SONAMI, Laetitia (2017). Program notes, "Works by Éliane Radigue: Carol Robinson and Rhodri Davies/Laetitia Sonami," Brooklyn, New York, Issue Project Room.
- STERNE, Jonathan (2003). *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham and London, Duke University Press.
- University of New South Wales School of Physics. "Interference Beats and Tartini Tones," <http://www.animations.physics.unsw.edu.au/jw/beats.htm#sounds>, accessed December 10, 2018.

⁴⁵ Many more rehearsals have taken place since this paper was written, and the version of the piece that is currently played has now been reduced to three parts.

Annex A: List of *Occam Océan* projects⁴⁶

***Occam I* for harp**

Premiered by Rhodri Davies in London (Sound and Music Festival, June 14, 2011)

***Occam II* for violin**

Premiered by Silvia Tarozzi in Bologna (Angelica Festival, May 3, 2012)

***Occam III* for birbyné**

Premiered by Carol Robinson in Bologna (Angelica Festival, May 3, 2012)

***Occam IV* for viola**

Premiered by Julia Eckhardt in Bologna (Angelica Festival, May 3, 2012)

***Occam V* for cello**

Premiere by Charles Curtis in New York (Issue Project Room, September 20, 2013)

***Occam VI* for EMS synthesizer**

Premiere by Thomas Lehn in Berlin (faithful!/Berghain Festival, October 12, 2012)

***Occam VII* for voice and electronics**

Antye Greie-Ripatti

***Occam VIII* for cello**

Premiere by Deborah Walker in Metz (FRAC Lorraine, December 5, 2013)

***Occam IX* for “digital spring spyre”**

Premiere by Laetitia Sonami in San Francisco (Brava Theater SFEMF2013, September 13, 2013)

***Occam X* for trumpet**

Premiere by Nate Wooley in New York (Issue Project Room, October 24, 2014)

***Occam XI* for tuba**

Premiere by Robin Hayward in Brussels (Q-O2, December 5, 2014)

***Occam XII* for viola**

Catherine Lamb

***Occam XIII* for bassoon**

Premiere by Dafne Vicente-Sandoval in Glasgow (Techtonics Festival, May 2, 2015)

***Occam XIV* for harp**

Hélène Bréchand

***Occam XV* for clarinet**

Bruno Martinez

***Occam XVI* for bass clarinet**

Premiered by Carol Robinson in Dundalk (Oriol Centre, June 20, 2014)

***Occam XVII* for double base**

Dominic Lash

***Occam XVIII* for sub-base recorder**

Premiered by Pia Palme (Huddersfield, Beyond Pythagoras Symposium, March 21, 2014)

***Occam XIX* for five string double bass**

Premiered by Louis-Michel Marion in Clermont-Ferrand (Festival des Musiques Démesurées, November 15, 2011)

***Occam XX* for EMS synthesizer**

Premiered by Ryoko Akama in Huddersfield (November 22, 2014)

***Occam XXI* for violin**

Premiered by Angharad Davies in Mexico (Nieho #5, May 17, 2015)

***Occam XXII* for voice**

Yannick Guédon

***Occam XXIII* for alto saxophone**

Premiered by Bertrand Gauguet in Paris (Palais de Tokyo, December 14, 2018)

***Occam XXIV* for bass and alto flute**

Premiered by Cat Hope in Eveleigh New South Wales (Carriageworks, June 28, 2018)

***Occam XXV* for organ**

Premiered by Frédéric Blondy in London (Organ Reframed Festival, October 18, 2018)

*

***Occam River I* for birbyné and viola**

Premiered by Carol Robinson, Julia Eckhardt in Bolzano (Muserole Festival May 5, 2012)

***Occam River II* for violin and cello**

Premiered by Silvia Tarozzi, Deborah Walker in Metz (FRAC Lorraine December 5, 2013)

***Occam River III* for birbyné and trumpet**

Premiered by Carol Robinson, Nate Wooley in New York (Issue Project Room, October 24, 2014)

***Occam River IV* for tuba and cello**

Premiered by Robin Hayward, Charles Curtis in Brussels (Q-O2, December 5, 2014)

⁴⁶ Kindly given to the author by Rhodri Davis and Carol Robinson.

Occam River v for viola and cello

Premiered by Catherine Lamb, Deborah Walker in Brussels (Festival Ars Musica, November 14, 2014)

Occam River vi for sub-bass recorder and harp

Premiered by Pia Palme, Rhodri Davies in Huddersfield (Beyond Pythagoras Symposium, March 21, 2014)

Occam River vii for bassoon and cello

Dafne Vicente-Sandoval, Deborah Walker

Occam River viii for bass clarinet and five string double base

Premiered by Carol Robinson, Louis-Michel Marion in Claremont-Ferrand (Festival des Musiques Démesurées, November 15, 2014)

Occam River ix for two violas

Premiered by Julia Eckhardt, Catherine Lamb in Brussels (Festival Ars Musica, November 14, 2014)

Occam River x for bassoon and tuba

Premiered by Dafne Vicente-Sandoval, Robin Hayward in Glasgow (Techtonics Festival, May 2, 2015)

Occam River xi for bassoon and cello

Premiered by Dafne Vicente-Sandova, Charles Curtis in Glasgow (Techtonics Festival, May 2, 2015)

Occam River xii for cello and harp

Premiered by Charles Curtis, Rhodri Davies in Glasgow (Techtonics Festival, May 2, 2015)

Occam River xiii for bassoon and harp

Premiered by Dafne Vincente Sandoval and Rhodri Davies in Oslo (Ultima oslo contemporary music festival, September 9, 2017)

Occam River xiv for harp and five string double bass

Hélène Breschand and Louis-Michel Marion

Occam River xv for violin and double bass

Premiered by Angharad Davies and Dominic Lash in Matlock Bath, Derbyshire (Great Masson Cavern, September 17, 2017)

Occam River xvi for birbyné and harp

Premiered by Carol Robinson and Rhodri Davies in Brooklyn (Moving Sounds Festival, October 20, 2017)

Occam River xvii for violin and harp

Angharad Davies and Rhodri Davies

Occam River xviii for double bass and harp

Dominic Lash and Rhodri Davies

Occam River xix for viola and baryton

Julia Eckhardt and Yannick Guédon

Occam River xx for harp duo

Helene Breschand and Rhodri Davies

Occam River xxi for tuba and harp

Robin Hayward and Rhodri Davies

Occam River xxii for bass clarinet and saxophone (co-signed with Carol Robinson)

Premiered by Carol Robinson and Bertrand Gauguet in Paris (Palais de Tokyo, December 14, 2018)

*

Occam Delta i for birbyné, violin, viola and harp

Premiere by Carol Robinson, Silvia Tarozzi, Julia Eckhardt, Rhodri Davies in Bologna (Angelica Festival, May 3, 2012)

Occam Delta ii for bass clarinet, viola and harp

Premiered by Carol Robinson, Julia Eckhardt, Rhodri Davies in Huddersfield (Huddersfield Contemporary Music Festival, November 19, 2012)

Occam Delta iii for violin, viola and cello

premiere - Silvia Tarozzi, Julia Eckhardt, Deborah Walker in Metz (FRAC Lorraine, December 5, 2013)

Occam Delta iv for tuba, cello and harp

Premiered by Robin Hayward, Charles Curtis, Rhodri Davies in Paris (Festival d'Automne, November 22, 2013)

Occam Delta v for bass clarinet, tuba, cello and harp

Premiered by Carol Robinson, Robin Hayward, Charles Curtis, Rhodri Davies in Paris (Festival d'Automne, November 22, 2013)

Occam Delta vi pour bassoon, two violas and cello

Dafne Vicente-Sandoval, Julia Eckhardt, Catherine Lamb, Deborah Walker

Occam Delta vii for two violas and cello

Premiered by Julia Eckhardt, Catherine Lamb, Deborah Walker in Brussels (Festival Ars Musica, November 14, 2014)

Occam Delta viii for bassoon, tuba, cello and harp

Premiered by Charles Curtis, Rhodri Davies, Robin Hayward, Dafne Vicente-Sandoval in Glasgow (Techtonics Festival, May 5, 2015)

Occam Delta ix for violin, viola and bassoon

Premiered by Silvia Tarozzi, Julia Eckhardt, Dafne Vicente-Sandoval in Paris (Fondation Cartier pour l'art contemporain, July 4, 2016)

Occam Delta x for trombone, horn, tuba

Hillary Jeffrey, Elena Kanakaliagou, Robin Howard

Occam Delta xi for violin, viola and bassoon

Silvia Tarozzi, Julia Eckhardt, Dafne Vicente-Sandoval

Occam Delta xii for bass flute, bass clarinet and cello

Erik Drescher, Volker Hemken, Robert Engelbrecht

***Occam Delta XIII* for base clarinet, harp and double bass**

Carol Robinson, Hélène Breschand, Louis-Michel Marion

***Occam Delta XIV* for harp, violin and double bass**

Angharad Davies, Dominic Lash, Rhodri Davies

***Occam Delta XV* for string quartet**

Premiered by Isabelle Bozzini, Alissa Cheung, Stéphanie Bozzini, Clemens Merkel in Montreal (Fonderie Darling, Suoni per il Popolo Festival, June 9, 2018)

***Occam Delta XVI* for saxophone, viola, baritone, bass clarinet**

Premiered by Bertrand Gauguet, Julia Eckhardt, Yannick Guedon, Carol Robinson in Paris (Palais de Tokyo, December 14, 2018)

*

***Occam Hexa I* for bass clarinet, tuba, viola, cello and harp**

Premiered by Carol Robinson, Robin Hayward, Julia Eckhardt, Charles Curtis, Rhodri Davies in Paris (Festival d'Automne, November 22, 2013)

***Occam Hexa II* for flute, clarinet, viola, cello and percussion**

(co-signed with Carol Robinson)

Premiered by Decibel (Cat Hope, Lindsay Vickery, Aaron Wyatt, Tristen Parr, Stuart James) in Perth (PICA, October 30, 2015)

***Occam Hexa III* for trumpet, bassoon, bass clarinet, violin, viola and double bass – Nate Wooley, Dafné Vicente-Sandoval, Carol Robinson, Silvia Tarozzi, Julia Eckhardt, Louis-Michel Marion**

***Occam Hexa IV* for 2 violins, viola, cello and double bass**

Silvia Tarozzi, Angharad Davies, Julia Eckhardt and Dominic Lash

*

***Occam Océan I* for large ensemble**

Premiere by ONCEIM, conductor Frédéric Blondy in Paris (Église Saint Merri, CRACK Festival, September 26, 2015)

Annex B: Éliane Radigue and Bozzini Quartet rehearsal, July 11 and 12, 2017

Éliane Radigue : Je commence par le commencement, voilà ! Le titre, *Occam*, vient d'un théologien anglais du 14^e siècle, William Ockham, qui a écrit des choses très intéressantes à propos de l'intuition [...] et qui est connu aujourd'hui pour ce qu'on appelle le rasoir d'Occam ; dans une situation où il y a plusieurs options et que, bon, on ne sait pas laquelle explorer, la plus simple est toujours la bonne... *simplest always best* ! Ça c'est une des règles, et c'est commun à tout ce qu'on fait. Toujours se demander quelle est la solution la plus simple.

Pour ce qui est d'*Occam Océan*, c'est une série de solos. Il y en a maintenant 22, 23 [...] Je ralentis les solos parce qu'il y en a assez. Je peux vous montrer, voyez il y a déjà une cinquantaine de pièces [créées par la combinaison de solos].

Donc, il y a les solos, qui sont les *Occam* un, deux, trois ou quatre; les duos, *Occam River*; les trios et quatuors *Occam Delta*—donc vous êtes un *Occam Delta*. Il y a des *Occam Hexa*, etc. Il y a un *Occam Océan*, qui est une pièce pour formation orchestrale. Bon. Ça c'est pour la forme. Et pour l'histoire, ah ! Il y a toute une histoire (rires). Voici l'histoire d'*Occam Océan*...

*

Éliane Radigue : Maintenant pour le matériau sonore — et vous devez déjà le connaître si vous connaissez mon travail — c'est essentiellement un travail sur les partielles, les *overtones*, les microbattements, les pulsations, les harmoniques, les subharmoniques [...] Pour les obtenir, pas besoin de suspendre la battue, car il n'y a pas de battue ! Bien sûr tout doit être dans les nuances plutôt *piano*, de *ppp* jusqu'à quelques fois un léger *mezzo forte* (plus *mezzo* que *forte*!) Parce que quand c'est trop fort, c'est là que les fondamentales ressurgissent. Ça, c'est pour le travail technique. Et pour l'accordage il y a un point très important — et ça c'est surtout valable pour les solos — on se fiche du diapason! 440 ou 435, on s'en fiche ! Et même à quatre, il peut y avoir de très très, très légères nuances [dans l'accordage] parce que c'est ça qui créer toutes ces petites merveilles... Les subharmoniques c'est rare, rarissime ! Est-ce que vous en produisez des fois ? Ces pulsations basses, complètement immatérielles... mais wow ! Quand on en entend, wow.

Isabelle Bozzini: Je n'en ai jamais produit seule. Quand on joue ensemble des fois...

Éliane Radigue: Ça c'est le matériel qu'on doit rechercher et avec lequel on travaille. Il ne doit jamais y avoir d'attaques brutales, c'est toujours en continuité.

*

Éliane Radigue: Les quatre parties sont là, mais elles sont trop rapides. Vous devez prendre votre temps. Est-ce que vous avez senti les quatre parties ?

Isabelle Bozzini : Pour être honnête, moi j'en ai entendu trois...

Stéphanie Bozzini : Moi aussi.

Alissa Cheung : Moi j'étais encore prise dans la première partie ! (rires)

Isabelle Bozzini, à Éliane Radigue : J'ai commencé avec une fondamentale, est-ce que c'est correct ?

Éliane Radigue : Oui, c'était très bien. Mais il faut que tu gardes un peu plus de corps tout au long. On doit être patient !

Clemens Merkel : Je crois qu'il y a quelque chose qu'il faut qu'on découvre. C'est comment savoir quand nous sommes tous prêts à faire la transition vers la prochaine section, d'une phase à l'autre... Ce n'est pas une coupure; ça peut prendre plusieurs minutes [...] Comment est-ce qu'on peut tous être conscients de la même chose au même moment...?

Éliane Radigue : Oui, absolument. En fait, quand je vous dis quelque chose, après je vous laisse voir entre vous. J'ai fait mon commentaire. Là, si vous avez des choses à voir sur la manière de faire...

Isabelle Bozzini : Moi je me demandais, est-ce qu'on veut décider que quelqu'un amorce la transition, ou est-ce que c'est quelque chose qu'on veut laisser ouvert, avec une idée de temps assez large...

Clemens Merkel : Je ne sais pas encore...

Isabelle Bozzini : OK, je ne vais pas me gêner avec ma fondamentale.

Clemens Merkel : Je voulais suggérer de juste jouer jusqu'à la première transition.

Alissa Cheung : OK, on va du point 1 au point 2. Moi j'aime ça, j'ai une destination !

Éliane Radigue : Vous savez, vers la fin il y avait vraiment des choses extraordinaires, des microbattements, des chants qui étaient de ces chants immatériels ! Quand il arrive qu'il y ait des musiciens qui essaient de tricher et qui me sortent à l'instrument une des premières, deuxièmes ou troisièmes harmoniques, je dis : « Non, ça, ce n'est pas une harmonique, c'est une nouvelle fondamentale ! » (rires) Il ne faut pas se tromper sur le matériau. Et là [à la fin], c'était très chantant, c'était très beau.

Isabelle Bozzini : Oui, c'est l'archet qui chante.

*

Clemens Merkel : Avec le mélange [de sons] je ne peux plus savoir.

Isabelle Bozzini : C'est comme un accordéon !

Clemens Merkel : À un moment il y avait comme un battement entre Isabelle et moi, alors je bouge un peu [ma fréquence]. Mais là je me rends compte que ce n'était pas moi ! C'est ce qu'il y a de plus dur — savoir quelle note jouer ! Je ne sais pas qui joue quoi, alors je ne sais pas comment réagir...

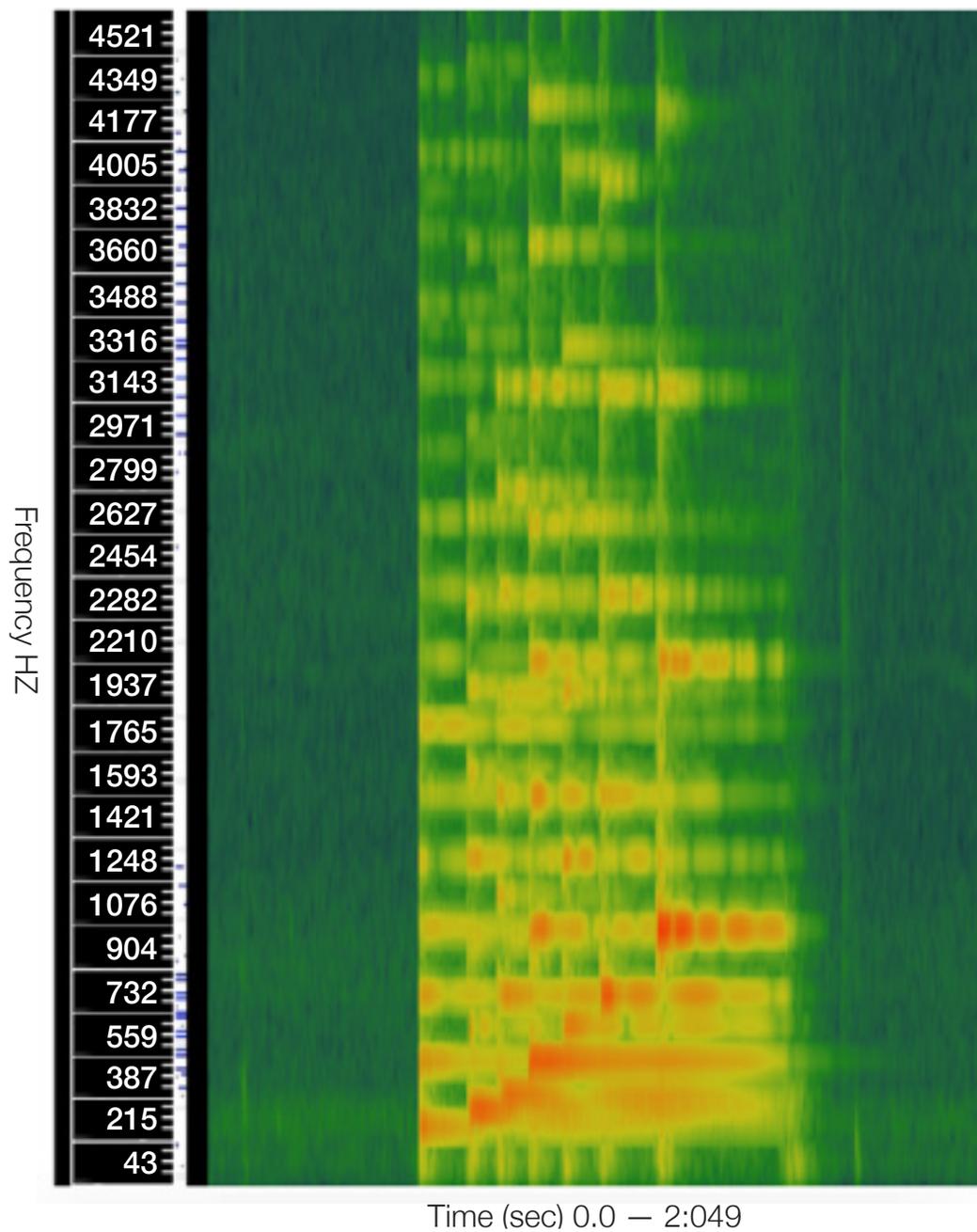
Éliane Radigue : Il faudra laisser aller, arrêter de s'en faire avec ça. Il faut faire avec ! C'est normal de penser à ces choses

maintenant, c'est la phase préparatoire. Vous savez, la plus sublime des partitions n'est qu'une série de points noirs sur une ligne [...] Peu importe qui est le chef d'orchestre, c'est vous qui jouez ! Avec certains musiciens, c'est parfois difficile... Mais avec vous, je ne suis pas inquiète !

Isabelle Bozzini : Je crois qu'il faut juste laisser aller. On doit être patient.

Éliane Radigue : Oui, c'est une règle dans ce travail et on est tous d'accord là-dessus : il ne faut jamais, jamais forcer. Il faut travailler, oui, mais *cool*.

Annex C : Author playing a C scale on the piano



« Rip It Up and Start Again » : Reconfigurations de l'audible sous le régime esthétique des arts*

Daniel Frappier
(Université du Québec à Montréal)

En mai 2016, Iggy Pop accompagne le cinéaste Jim Jarmusch sous les feux du Festival de Cannes. Les deux hommes sont invités pour la première de *Gimme Danger* (2016), un documentaire passionné sur l'histoire chaotique du chanteur et du groupe protopunk qu'il a aidé à fonder, à la fin des années 1960, aux côtés des frères Ron et Scott Asheton et de Dave Alexander: les Stooges. Sans grande surprise, lors de la conférence de presse, le rocker est appelé à se prononcer sur l'état actuel de l'industrie musicale. Maussade, il répond :

C'est différent, aujourd'hui. Tu peux peser sur un bouton et devenir soudainement très riche. Et je pense aussi qu'il y a lieu d'argumenter que l'humanité approche un point où la technologie pourrait bien finir par attraper tout le monde par les épaules pour nous secouer puis nous balancer par-dessus le bord et en finir avec nous¹ (Jarmusch et collab. 2016).

Puis, parodiant un rythme techno en martelant sur la table: «Wow! Vous savez? Pourquoi ne pas crever sur-le-champ?²» (Jarmusch et collab. 2016). Cette critique, craignant qu'une technologie froide et déshumanisante ne vienne remplacer l'expression chaude et authentique de l'artiste, n'est pas nouvelle. Au tournant du xx^e siècle, déjà, le compositeur et chef d'orchestre américain John Philip Sousa ne trouve pas de mots assez durs pour nous mettre en garde contre les «machines infernales» de la phonographie: «Un jour viendra où plus personne ne sera disposé à se soumettre à la noble discipline de l'apprentissage de la musique. Chacun aura sa musique toute faite, piratée çà et là, prête à servir» (cité dans Ross 2015 [2010], 99-100). Plus fondamentalement, peut-être, ces discours quelque peu alarmistes rappellent les diatribes d'une certaine presse réactionnaire qui, bien avant l'ère de la reproduction

technique, fustige la «précision presque scientifique» du roman réaliste:

Si l'on forgeait à Birmingham ou à Manchester des machines à raconter ou à analyser en bon acier anglais, qui fonctionneraient toutes seules par des procédés inconnus de dynamique, elles fonctionneraient absolument comme M. Flaubert. On sentirait dans ces machines autant de vie, d'âme, d'entrailles humaines que dans l'homme de marbre qui a écrit *Madame Bovary* avec une plume de pierre, comme le couteau des sauvages (D'Aurevilly 2004 [1860-1865], 1055, 1048).

Si je prends le temps de relever ces ressemblances, c'est que je crois qu'elles témoignent, par la négative, de profondes mutations dans les conceptions et les pratiques artistiques modernes et contemporaines, où le sujet abandonne de plus en plus ses pouvoirs pour laisser parler les objets du monde. C'est-à-dire que, tout en voulant les dénoncer, les critiques de la mécanisation rendent compte de nouvelles formes de création où l'humain embrasse le non-humain, où l'intentionnel cède au non-intentionnel, où la pensée s'ouvre à la non-pensée. Sans le savoir, elles mettent au jour ce grand brouillage des contraires que Jacques Rancière place au cœur du «régime esthétique»: reconfiguration de la pensée et de la sensibilité occidentales qui, exacerbée depuis la révolution romantique, bouleverse les anciennes conceptions de la société et de l'art héritées de Platon et d'Aristote. Un changement de paradigme où, suivant le philosophe, l'on passe de la hiérarchie à l'anarchie des genres, de l'unité organique du poème au modèle du fragment, du règne de l'éloquence à celui de la «parole muette» (Rancière 1998, 17-30, 32, 59).

C'est en m'appuyant sur cette dernière notion, tout particulièrement, que je propose de réfléchir aux redéfinitions de l'audible sous le nouveau régime: de retracer quelques-

* Cet article est une version abrégée et légèrement repiquée de mon mémoire de maîtrise, réalisé sous l'aimable direction de Michèle Garneau du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Une première ébauche a été présentée lors de la trentième assemblée de l'American Comparative Literature Association, tenue dans les locaux de l'Université Harvard en mars 2016. Pour une réflexion plus approfondie, voir Frappier 2016.

¹ «It's different, now. You can push a button and get rich quick. And I think also that there's an argument to be made about the human races approach [sic] to the point where the technology gets to the point [sic] where it's going to grip everybody by the shoulders and shake us and then throw us down and get rid of us». Toutes les traductions sont les miennes, sauf mention contraire.

² «WHOA! You know? Why don't I just die now?»

uns des discours et des pratiques qui, depuis le tournant du XIX^e siècle, brouillent les définitions de la musique et la font glisser vers le bruit. Le propos s'articulera autour de trois moments. D'abord, j'esquisserai l'émergence du régime de la parole muette ainsi que l'essor de la musique instrumentale qui, à la même époque, permet au «bruit» symphonique de devenir non seulement la source d'un plaisir esthétique légitime, mais un modèle pour la création en général. Ensuite, je retracerai la nouvelle sensibilité au sein de la culture rock qui, avec sa poésie pop crue et ses déflagrations sonores, continue de déplacer les lignes du significatif et d'estomper les frontières du beau. Après quoi je me pencherai sur la musique noise qui, ne serait-ce que de par son appellation, offre un parfait exemple de fusion romantique des contraires. En prenant pour exemple le travail de Sonic Youth, formation parmi les plus influentes à émerger de la scène post-punk new-yorkaise, je tenterai de démontrer que les pratiques bruitistes prolongent et exacerbent ce grand désordre qui, bien que déjà présent dans les premières incarnations du rock, trouve sa véritable origine dans la révolution esthétique de la fin du XVIII^e siècle.

Les rythmes de la nature et de la vie

Le *logos* aristotélicien, explique Rancière, est la parole bien maîtrisée : l'élocution déterminée par la raison,

guidée par une signification à transmettre et un effet à assurer. Chez Platon, c'est la parole du maître qui sait à la fois expliciter sa parole et la déposer comme une semence dans l'âme de ceux chez qui elle peut fructifier. Dans l'ordre représentatif classique, cette «parole vivante» est identifiée à la grande parole qui fait acte : la parole vivante de l'orateur qui bouleverse et persuade, édifie et entraîne les âmes ou les corps. C'est aussi, conçue sur son modèle, la parole du héros tragique qui va jusqu'au bout de ses volontés et de ses passions (2001, 34).

En aucun cas, ce *logos* ne doit être confondu avec la simple voix des gens de basses conditions qui, tels des animaux, n'émettent des sons que pour exprimer le plaisir ou la douleur. Or, à cette parole exclusive, qui norme l'entièreté du système représentatif depuis la Grèce classique jusqu'au siècle des Lumières, le romantisme oppose le régime de l'«omni-signifiante» où, suivant Rancière, l'usure d'un bâtiment ou la bouche d'un égout parlent autant, sinon mieux, que le lauréat du concours d'éloquence ou que tout prince de tragédie : parce que, à la différence de ces derniers, elles ne veulent rien dire et que, par conséquent, elles ne peuvent pas mentir (2007, 178). Une «démocratie esthétique» qui, pour

ce qui m'intéresse ici, peut être pensée selon deux schémas contradictoires et indissociables, chacun correspondant à l'une ou l'autre forme de ce que le philosophe nomme la parole muette (cité dans Truong 2007, 58). D'abord, il y a le discours que portent les choses muettes elles-mêmes :

C'est la puissance de signification qui est inscrite sur leur corps même, et que résume le «tout parle» de Novalis, le poète minéralogiste. Tout est trace, vestige ou fossile. Toute forme sensible, depuis la pierre ou le coquillage, est parlante. Chacune porte, inscrite en stries et en volutes, les traces de son histoire et les signes de sa destination (Rancière 2001, 35).

Le *logos*, jadis réservé aux seuls hommes d'une certaine qualité, est remis en libre circulation, inscrit jusque dans la moindre manifestation du monde. Il en va de même pour le grand art qui, dorénavant, peut exister en dehors des valeurs éternelles et immuables des académiciens. Gustave Courbet l'énonce clairement lorsque, dans sa «Lettre aux jeunes artistes de Paris» (1861), il écrit :

Le beau est dans la nature, et se rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses. Dès qu'on l'y trouve, il appartient à l'Art, ou plutôt à l'artiste qui sait l'y voir. Dès que le beau est réel et visible, il a en lui-même son expression artistique. Mais l'artiste n'a pas le droit d'amplifier cette expression. Il ne peut y toucher qu'en risquant de la dénaturer, et par suite de l'affaiblir. Le beau donné par la nature est supérieur à toutes les conventions de l'artiste (1986 [1861], 5).

Toute forme d'existence devient intéressante, digne de représentation, et n'importe quelle de ses manifestations est également propre à en exprimer le sens ou la poésie cachés (Rancière 2007, 149). Ainsi, pour reprendre les mots de Marcel Proust, Richard Wagner peut faire entrer dans sa musique les «rythmes de la nature et de la vie, du reflux de la mer au martèlement du cordonnier, des coups du forgeron au chant de l'oiseau» (1978 [1921-1922], 1156). Ou, comme au troisième acte de *Tristan und Isolde* (1865), se dessaisir de sa puissance créatrice et confier «l'expression de la plus prodigieuse attente de félicité qui ait jamais rempli l'âme humaine» à la «maigre chanson» d'un «pauvre pâtre³» (Proust 1978 [1954], 69). La musique elle-même, au fait, connaît une fulgurante promotion au XIX^e siècle : jadis considérée comme un «vain bruit», car ne sachant, sans l'aide de la voix humaine ou d'une note de programme, parler «ni à l'esprit ni à l'âme», elle devient avec la métaphysique romantique de l'art l'expression directe de réalités profondes, inaccessibles à la connaissance ordinaire⁴

³ Voir Bedriomo 1984, 37 et 74. C'est de cet auteur que je tiens les citations de Proust.

⁴ Un retournement brillamment décrit tout au long de l'ouvrage de Dahlhaus : «Ce qui paraissait auparavant comme un manque de la musique instrumentale, son absence de concept et d'objet propre, fut alors déclaré comme un avantage. On peut parler sans exagération d'un «changement de paradigme» dans l'esthétique musicale, d'un renversement des conceptions esthétiques fondamentales» (2006 [1978], 14). Pour une version plus courte, voir Dahlhaus 2015 [1967], 68-80.

(D'Alembert 2017 [1759, 1767], 926). Le langage, qui la commande et lui donne sens depuis des siècles, ne parvient plus à la traduire ou à expliquer ses effets. Pire encore : toujours empêtrés qu'ils sont dans les mailles de la raison, les mots empêchent le plein déploiement des « Miracles de l'art musical » (Wackenroder et Tieck 2009 [1797, 1799], 210). Un revirement qui, comme on le verra très bientôt, tient peut-être plus de la seconde forme de la parole muette que de la première.

Illustration 1. Wagner: les rythmes de la nature et de la vie (Keppler 1877, 16). Aucune restriction connue liée au droit d'auteur.



Car l'égalité esthétique, nous dit Rancière, c'est aussi le langage qui se vide de son sens, qui s'abaisse à l'irrationalité des choses quelconques. L'écriture muette, ici, n'est plus la beauté secrète ou le message encodé dans le sensible, mais « la parole sourde d'une puissance sans nom qui se tient

derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps » (Rancière 2001, 41). L'artiste n'est plus, comme dans la section précédente, l'explorateur qui sillonne le bas monde et qui rend leur valeur aux détails sans importance. Plutôt, il est la figure orphique qui « s'enfoncé dans le pur non-sens de la vie brute ou dans la rencontre avec les puissances des ténèbres » (Rancière 2001, 33). La poésie de l'ordinaire ne l'interpelle pas tant que la voix, insaisissable et insensée, de la vie même. C'est le contre-mouvement emprunté par Wilhelm H. Wackenroder quand, dans les *Fantaisies sur l'art* (1799), il s'en prend aux hommes de science qui, trop souvent dans leur noble quête de vérité, ne font que réduire l'existence à d'austères systèmes d'idées :

Les sages voudraient refaire le monde selon le modèle calculé et mesuré de la raison, en suivant un ordre des choses sérieux et spirituel. Mais qu'est-ce que la terre sinon un son de l'harmonie secrète des sphères, parvenant à notre oreille ? Un éclair fugitif, visible à nos yeux, surgissant des nuages obscurs cachés de l'univers ? Et nous, que sommes-nous ? Ce flux et ce reflux puissants des choses terrestres [...] ne me semblent rien sinon que la pulsation caractéristique et mystérieuse, la respiration terrible et incompréhensible de la créature terrestre⁵ (2009 [1797, 1799], 180).

Un chemin repris, peu de temps après Wackenroder, par Arthur Schopenhauer et le jeune Friedrich Nietzsche qui, chacun à sa façon, se détournent des belles apparences de la raison pour se perdre dans les profondeurs insondables de la Volonté et du dionysiaque⁶. Or, chez le premier comme chez les deux autres, la musique occupe une place privilégiée : par son immatérialité et sa résistance au concept, elle offre un accès direct à l'essence secrète des choses. Autrement dit, les attributs qui en font un langage déficient sous le régime précédent — son abstraction, son imprécision sémantique, son incapacité à bien nommer les choses — la rendent, à l'époque du romantisme, supérieure à toute autre forme d'expression. Une langue « plus riche » que celles des littéraires, écrit Hector Berlioz, « plus variée, moins arrêtée et, par son vague même, incomparablement plus puissante » (1990 [1839], 3). « Voilez-vous la face, pauvres grands poètes anciens, pauvres immortels ; votre langage conventionnel, si pur, si harmonieux, ne saurait lutter contre l'art des sons. Vous êtes de glorieux vaincus, mais des vaincus ! »

⁵ L'emphase est dans le texte original.

⁶ Voir *Le monde comme volonté et comme représentation* (2004 [1819]), pour la métaphysique de Schopenhauer, ainsi que *La vision dionysiaque du monde* (2010 [1870]) et *La naissance de la tragédie* (2014 [1872]), pour l'interprétation de Nietzsche. Pour un compte rendu à la fois général et incroyablement nuancé de la conversion épistémologique qui s'opère au XIX^e siècle, consulter Gusdorf : « Le conflit entre Lumières et Romantisme exprime l'antagonisme de deux spiritualités dans le contexte d'une crise de civilisation, écrit le philosophe. Il ne s'agit pas de refuser la science, mais de l'empêcher d'occuper la totalité du domaine culturel ; la science galiléenne impose à la conscience un régime de fermeture qui la condamne à l'étouffement. L'imagination n'est pas la sœur inférieure de l'intelligence, comme le prétendent les esprits positifs ; elle revendique le rôle de ferment d'une connaissance nouvelle, non pas en deçà, mais au-delà de l'intellect » (1993 [1982-1983], 218-219). Ainsi : « Une seconde lecture de la réalité surcharge et dénie la lecture première de l'expérience scientifique et du positivisme au jour le jour. Sous les chaînes bien ordonnées des phénomènes, un autre ordre se laisse pressentir, comme une récurrence de l'ontologie oubliée » (Gusdorf 1993 [1982-1983], 194).

(Berlioz 2013 [1862], 60). Bien qu'un tel renversement de situation eût pu provoquer une levée de boucliers de la part des littérateurs, plusieurs poètes et romanciers de l'époque, et non des moindres, s'entendent pour reconnaître leurs limites face au mystère musical. Thomas Moore, par exemple, écrit dans ses *Irish Melodies* (1807-1834) : « Oh divine musique ! Le langage impuissant et faible se retire devant ta magie ! Pourquoi le sentiment parlerait-il jamais, quand tu peux seule exhaler toute son âme ? » (cité dans Berlioz 1996, 68). Honoré de Balzac, au fil de ses correspondances avec la comtesse Ewelina Hańska, en vient également à s'incliner. Dans une lettre de novembre 1837, il admet que Ludwig van Beethoven est le seul homme à lui faire connaître la jalousie. À peine remis de la *Cinquième Symphonie* (1808), entendue la veille au Conservatoire de Paris, il poursuit : « Dans son *finale*, il semble qu'un enchanteur vous enlève dans un monde merveilleux, au milieu des plus beaux palais qui réunissent les merveilles de tous les arts [...] et vous laissent apercevoir des beautés d'un genre inconnu » (Balzac 1990 [1967], 419). Vient, alors, l'aveu d'impuissance : « Non, l'esprit de l'écrivain ne donne pas de pareilles jouissances, parce que ce que nous peignons est fini, déterminé, et ce que vous jette Beethoven est infini » (Balzac 1990 [1967], 419).

Que des poètes s'avouent incapables de bien traduire les effets de la musique, cela indique, sans contredit, un profond changement dans les conceptions esthétiques dominantes. La parole n'est plus, comme aux temps d'Aristote ou des Lumières, le modèle infaillible vers lequel toute création devrait tendre. Au contraire, à l'heure où plusieurs s'éprennent de métaphysique romantique, le sens étroit et terrestre des mots passe pour une contrainte. La musique, en revanche, apparaît comme l'organe privilégié de l'indicible. Elle est « la plus merveilleuse de toutes les inventions », écrit Wackenroder, « une langue que nous ignorons dans la vie courante, et dont nous ne savons pas où ni comment nous l'avons apprise, une langue que seule

on pourrait tenir pour le langage des anges » (2009 [1797, 1799], 213). Ainsi libérée du *logos*, du devoir ancestral de se plier à un discours préétabli, la musique peut exister et être appréciée en elle-même. Pour ses « *formes sonores en mouvements* », écrit l'esthéticien et tourmenteur de Wagner Eduard Hanslick⁷ (1986 [1854], 94). Pour sa façon de vous frapper « au creux de l'estomac plutôt que dans le cervelet », soutient la critique rock⁸ (Foege 1995 [1994], 61). Et c'est ce vers quoi je vais, dès à présent, me tourner.

Moments de brillance inexplicable dans un brouillard de stupidité, ou *vice versa*

La parole muette, écrivais-je plus haut, est d'abord la puissance de signification rendue aux choses sans intérêt. Elle est la parcelle d'histoire ou de poésie contenue dans les marchandises disparates d'un étalage de magasin ou dans un geste répété mille fois et qui doit être ramenée à notre conscience par un double travail de déchiffrement et de réécriture (Rancière 2001, 41). « C'est le modèle romantique de la pensée qui va de la pierre et du désert à l'esprit, explique Rancière, de la pensée déjà présente dans la texture même des choses, inscrite dans les stries du rocher ou du coquillage et s'élevant vers des formes toujours plus explicites de manifestation » (1998 [1996], 533). Rien n'est insignifiant : tout est également porteur de sens, digne d'intérêt et de représentation. Les rêves de la fille de paysan et la misère des casseurs de pierres, les motifs du papier peint et les formes sinueuses de l'urinoir, le grésillement de la radio à transistors et les scories de l'impression mécanique. En bon héritier du blues et des musiques country, le rock n'est certainement pas insensible à la poésie du banal : il démontre, comme pour répondre à la critique de S. I. Hayakawa, une « force de caractère [...] une détermination, souvent absente des chansons populaires, à rendre compte des faits de la vie⁹ » (1955, 93). Au moment de publier *Le regain américain* (1970), hommage à chaud et

⁷ Excédé du sentimentalisme débridé des romantiques, qui empêche toute analyse objective, le théoricien défend une approche scientifique suivant laquelle la véritable valeur d'une composition est à chercher non pas dans ses contenus émotionnel ou discursif, mais dans ses qualités formelles. « On s'est habitué, écrit-il, à considérer le sentiment éveillé par une œuvre musicale comme le sujet, l'idée, le contenu spirituel de cette œuvre, et à ne voir dans les combinaisons sonores traitées artistiquement que la simple forme, l'image, le vêtement matériel d'un élément suprasensible. Mais c'est précisément la partie spécifiquement musicale qui constitue la création de l'artiste ; c'est en elle que l'esprit qui a créé et l'esprit qui contemple s'unissent ; c'est là, dans ces formes sonores et précises, que réside le contenu spirituel de la composition, et non dans la vague impression d'ensemble d'un sentiment abstrait. La forme, par opposition au sentiment, est le vrai contenu, le vrai *fond* de la musique, elle est la musique même : le sentiment provoqué en nous ne peut s'appeler ni fond ni forme, il n'est qu'un effet, qu'une résultante » (Hanslick 1986 [1854], 135). Les emphases sont dans le texte original.

⁸ Ce sont les mots du critique Mark Coleman, dans ce qui semble être la première revue de concert entièrement consacrée à Sonic Youth. Pour des propos similaires, au sujet d'artistes différents, voir Williams 1967, 45-46 et Salewicz 1979, 18. Mais la plus méritante — et parfois irritante, avec tous ses coups de gueule et sa mauvaise foi — des défenses du rock comme expérience physique provient de Carducci (2005 [1990]). Contrairement à ce que laissent penser la plupart des images véhiculées par les médias, par l'industrie du divertissement aussi bien que par la critique « sérieuse » et pétrie de sciences sociales, le rock n'est pas un mode de vie, une attitude ou un style vestimentaire. Pas plus qu'il n'est un son précis, que l'on peut se contenter de dupliquer ou d'acheter au commerce. La signification profonde du rock, insiste l'auteur, est dans l'effort palpable de quelques musiciens *jammant* de tout leur être : dans la tension contagieuse produite par l'interaction en temps réel d'un guitariste, d'un bassiste et d'un batteur cherchant la communion à travers une musique bruyante. Voir Carducci 2005 [1990], surtout 13-59.

⁹ Dans un article de 1955, le célèbre linguiste explore la « considerable tough-mindedness » caractéristique du blues — « a willingness, often absent in popular songs, to acknowledge the facts of life ».

candide au mouvement hippie, le juriste et activiste Charles A. Reich déclare au *Rolling Stone* :

La toute première chose qui a commencé à se produire quand le rock est entré dans la culture de masse a été de dire « on se sent seuls et aliénés et effrayés », et la musique n'avait jamais dit ça auparavant. Le blues l'a toujours dit [...] Mais les Blancs se faisaient raconter combien joyeux, combien romantique, combien beau, combien agréable était le monde. Et ça ne reflétait pas la vérité. Soudain arrive Elvis Presley chantant à propos d'un « Heartbreak Hotel » rempli de personnes seules, et il disait peu importe que ça soit plein, quand on arrive là on est seul [...] Donc la première vérité du rock, le premier gros message, c'était de dire les choses ne vont pas si bien. [...] Vient ensuite un second type de chansons qui commencent à faire l'éloge de la débauche et du sexe — et c'est une autre vérité que personne ne disait¹⁰ (cité dans Rinzler 1971, 32).

À présent, la culture rock ne s'attache pas aux seuls travers et bas instincts de la bête humaine. Seulement, elle embrasse la réalité dans toute son hétérogénéité¹¹. « Car la poésie vraie », pour reprendre la formule de Victor Hugo, « la poésie complète est dans l'harmonie des contraires. Puis, il est temps de le dire hautement, [...] tout ce qui est dans la nature est dans l'art » (2009 [1827], 39). Le rock ne dit rien d'autre : Little Richard chante autant le gospel du dimanche matin que la débauche du samedi soir, Bob Dylan poétise les gros titres comme les petites conversations, Jim Morrison cite Sophocle aussi bien que les pubs de détours¹². Une attitude qui s'observe, déjà, chez le « premier poète rock en Amérique¹³ » : Chuck Berry qui, dès ses débuts, confond le grand amour et la mécanique automobile, qui évoque Vénus aux côtés de Jackie Robinson, qui renverse Beethoven au profit de l'illettré Johnny B. Goode¹⁴ (Goldstein 1969 à [1968], 2). Souvent, ses chansons sont si encombrées d'objets que les histoires qu'elles devraient nous raconter passent presque au second plan, semblant n'être que des prétextes à énumérer les babioles. En témoigne l'inventaire des biens qui troue le récit du couple de « You Never Can Tell » (1964) : deux jeunots se marient, meublent un appartement à leur goût et

revisitent, pour souligner quelque anniversaire, les lieux de leur union. « *C'est la vie*¹⁵ », dit le refrain : « On ne sait jamais comment ça va tourner ». Des mots fort à propos, considérant que l'auditeur ne connaît à peu près rien des mariés et de leur histoire : comment ils se sont rencontrés, s'ils ont des enfants, en quoi consiste le boulot qui permet « les petites rentrées d'argent ». En revanche, il est bien informé qu'ils possèdent un frigo « bourré de plats congelés et de sodas gingembre », une chaîne stéréo hi-fi pour jouer leurs « sept cents petits disques » ainsi qu'une voiture retapée : « une 1953 rouge cerise¹⁶ ». Les accessoires ont autant d'importance, sinon plus, que les personnages et l'action. Le décor est tiré à l'avant-scène, pour ainsi dire. Et le moindre objet, bien qu'il n'apporte rien au récit, est essentiel. Comme l'écrit le journaliste et auteur Nik Cohn, dans ce qui est souvent considéré comme la première histoire écrite du rock :

Au fond, ce sont les détails qui comptent. La plupart des auteurs pop auraient écrit *You Never Can Tell* en énumérant des généralités et ça n'aurait même pas existé. Mais Chuck était obsessionnel, il était passionné de voitures, de rock et de ginger ale et il fallait absolument qu'il les place dans sa chanson. Ce sont les petites touches comme la Jidney [*sic*] de 1953 rouge cerise ou le coolerator [*sic*] qui font toute la différence (2013 [1969], 51).

Ou, pour utiliser les mots de Rancière : « Le tout est maintenant dans les détails » (2014, 34). Le contenu essentiel ne réside pas nécessairement dans le « tableau général », dans quelque idée centrale ou principe structurant autour desquels s'articulerait la chanson : une histoire à raconter, une morale à transmettre, une émotion à déclencher. Il peut tout aussi bien se trouver dans les « petites touches » : dans les parcelles de réalité ordinaire, écrit Cohn, dans les mots et les objets de la vie courante qui font irruption dans les paroles. Un nivellement des hiérarchies que décrit bien le critique Greil Marcus quand, dans son introduction aux *Aesthetics of Rock* (1970) de Richard Meltzer, il écrit :

¹⁰ « The very first thing that began to happen when rock came in on a mass cultural level was it started to say “we feel lonely and alienated and frightened” and music had never said that before. Blues always said it [...]. But white people were told how happy, how romantic, how nice, how smooth the world was. And that didn't reflect the truth. Then all of a sudden there was Elvis Presley singing about “Heartbreak Hotel” full of lonely people, and he said no matter how full it is, when you get there you're lonely. [...] So the first truth of rock, the first big communication, was to say things aren't that good. [...] Then along comes a second kind of song that begins to acknowledge the glories of lust and sex—and that's another truth that nobody had been telling ». Voir Hamm 1995, 41-54. C'est de lui que je tiens les références à Hayakawa et à Reich.

¹¹ Voir Chastagner 1995, 108-109 et 1998, 9.

¹² Richard, qui dans ses premières performances de « Tutti-Frutti » (1955) chante « si ça n'entre pas, ne force pas — Tu peux l'huiler, mais vas-y mollo », se tourne vers les chants religieux à la fin des années 1950, avec deux disques de *Pray Along* (1960a; 1960b) suivis de *The King of the Gospel Singers* (1961), avant de revenir au rock 'n' roll et de trouver un compromis avec le « message spirituel » électrifié de *Lifetime Friend* (1986) (cité dans White 1990 [1984], 63, 214). En ce qui concerne Dylan, je pense à l'hymnique « Masters of War » (1963), écrite en réaction à la course aux armements nucléaires pendant la Guerre froide, et à l'intimiste « On a Night like This » (1974). Pour ce qui est des Doors, voir « The End » (1967) et « Touch Me » (1969).

¹³ « America's first rock poet ».

¹⁴ Les pièces auxquelles je fais référence sont « Maybellene » (1955), « Brown Eyed Handsome Man » (1956a), « Roll Over Beethoven » (1956b) et « Johnny B. Goode » (1958).

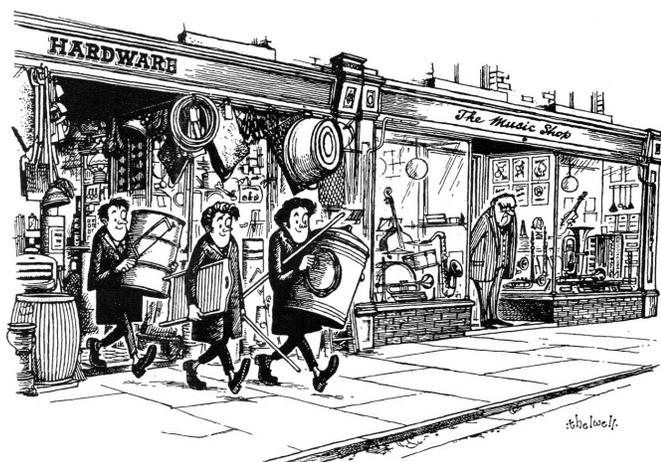
¹⁵ En français dans la chanson.

¹⁶ Pour les paroles complètes en langue originale, voir : <http://www.chuckberry.com/lyrics>, consulté le 29 mars 2019.

Le rock est une totalité : il contient, ou laisse croire qu'il peut contenir, toutes les variétés d'expérience. [...] Les plus « triviaux, médiocres, banals, insipides » des éléments de l'art et de la vie deviennent intéressants, et mystérieux : le choix d'un mot plutôt qu'un autre, les tournures de phrases, les pochettes de LP (qui ne sont qu'une autre version des pubs TV, des panneaux-réclame, des images socialement codées auxquelles nous répondons ou desquelles nous nous détournons), les cris, les silences, des moments de brillance inexplicable dans un brouillard de stupidité, ou *vice versa*¹⁷ (1987 [1970], xxii-xxiii).

Les derniers mots sont intéressants. La « totalité rock », avance Marcus, admet qu'il puisse y avoir de l'intelligence à l'œuvre derrière ce qui semble insignifiant. Ou, inversement : de la bêtise sous le voile de la brillance. Ce qui nous ramène, en douce, vers la seconde forme de la parole muette : celle qui, plutôt que de donner sens aux choses muettes, injecte du silence dans les produits de la raison. Voix de l'Autre qui, pour filer la métaphore géologique, « renvoie l'esprit à son désert » (Rancière 1998 [1996], 533).

Illustration 2. Le skiffle: tout ce qui est dans la nature est dans l'art (Thelwell 1957, 92). Image reproduite avec l'autorisation de la Thelwell Estate.



Dès ses débuts, le rock est perçu par une part considérable du public comme une forme de régression insidieuse. Rien de moins qu'un « vaudou de frustration et de défiance¹⁸ »,

estime un prêtre (Shannon 1956, 1). Une redoutable « menace à la vie, à la santé, à la décence et à la morale », vocifère un autre, tandis qu'un psychiatre s'inquiète de cette nouvelle « maladie contagieuse¹⁹ » poussant les adolescents à adopter des comportements déviants (cités dans Stearn 1956a, 3). La presse musicale n'est pas plus tendre, décrivant tantôt un « retour à des rythmes de la jungle » incitant la jeunesse à se commettre en « des orgies de sexe et de violence (comme son modèle le faisait chez les sauvages eux-mêmes) », tantôt une forme exacerbée de « pollution acoustique » contaminant aussi bien les ondes que les bonnes mœurs : « Est-ce vraiment le progrès ?²⁰ » (Stevens 1958, 3; Hanson 1962, 2). Une perspective parfaitement renversée par les adeptes de la nouvelle musique qui, eux aussi, y voient une sorte d'atavisme ou de réversion. Non pas dans un sens négatif, cependant, mais comme un retour à quelque chose d'essentiel, la résurgence salutaire d'un aspect oublié de la nature humaine. C'est le chanteur folk Butch Hancock qui le résume le mieux quand, se rappelant les premières apparitions d'Elvis à la télévision, il lance : « Ouais, c'était la danse que tout le monde avait oubliée. *C'est que la danse était si forte qu'il a fallu une entière civilisation pour l'oublier.* Et dix secondes du "Ed Sullivan Show" pour s'en rappeler²¹ » (cité dans Ventura 1986 [1985], 156). Au début des années 1960, c'est un critique du *Time* qui, transporté par un concert de Ray Charles, rapporte que des « spiritualistes du sud » disent avoir entendu le *soul man* parler la « langue inconnue²² » (« That's All Right » 1963, 52). Quelques années plus tard, l'article inspire à un jeune Richard Meltzer de développer sa propre théorie, aussi confuse que divertissante, du rock comme parole hermétique. Seulement, admet aujourd'hui le critique, certaines de ses réflexions sont

à ce point sous-articulées (inarticulées ?) qu'il faudrait une visite guidée (ou une cassette d'accompagnement) pour clarifier, ou simplement suggérer, ce que j'aurais bien pu tenter d'« exprimer » à l'époque. [...] Après, il y a des bouts, des paragraphes si droguement opaques, ésotériques, abstrus qu'aucune assistance auctoriale — je connais mes limites ! — n'est à ce stade même hypothétiquement envisageable²³ (Meltzer 1987 [1970], vii).

¹⁷ « Rock is a totality: it contains, or implies that it can contain, all varieties of experience. [...] The most "trivial, mediocre, banal, insipid" elements of art and life become interesting, and mysterious: a choice of one word over another, turns of phrase, lp covers (which are versions of TV commercials, billboards, of the coded social pictures to which we respond or from which we turn away), screams, silences, moments of inexplicable brilliance in a fog of stupidity, or vice versa ».

¹⁸ L'auteur cible Elvis et son « voodoo of frustration and defiance ».

¹⁹ Une « menace to life, limb, decency and morals », affirme le premier. Une « communicable disease », s'inquiète le second. Voir Stearn 1956b, pour la suite de l'article.

²⁰ L'éditeur d'un mensuel musical voit dans le rock 'n' roll un « throw-back to jungle rhythms » qui menace d'entraîner la jeunesse dans des « orgies of sex and violence (as its model did for the savages themselves) », tandis que le directeur de la très prestigieuse Eastman School of Music tourne en dérision cette nouvelle « acoustical pollution » avant de demander : « This is progress? »

²¹ « Yeah, that was the dance that everybody forgot. *It was that the dance was so strong it took an entire civilization to forget it.* And ten seconds on "The Ed Sullivan Show" to remember ». L'emphase est dans le texte original.

²² Des « Southern spiritualists » évoquent l'« unknown tongue ».

²³ Certaines idées paraissent « so subarticulate (inarticulate?) that it would take a guided tour (or a supplemental voiceover cassette) to clarify, or even

Plus convaincante est la thèse de l'auteur et cinéaste Michael Ventura, selon laquelle le rock n'est rien de moins que la survivance, en sol américain, de cultes religieux et païens importés d'Afrique et d'Europe avec le commerce triangulaire :

Ce qui ne veut pas dire que le rock 'n' roll est du vaudou. Bien sûr qu'il ne l'est pas. Mais il garde intacts certains traits de la métaphysique africaine et les restitue avec une telle puissance qu'il génère inconsciemment les mêmes danses, agit comme un redoutable antidote à la séparation [judéo-chrétienne] du corps et de l'esprit et utilise des techniques dérivées de la possession vaudoue comme source, pour les musiciens aussi bien que pour les spectateurs, d'une incroyable énergie²⁴ (1986 [1985], 156).

Tout aussi intéressante est la proposition de l'artiste conceptuel Dan Graham qui, dans son brillant essai vidéo *Rock My Religion* (1983-1984), trace une filiation entre les séances de danses extatiques des Shakers et les concerts débridés des hippies et des punks :

Dans le rituel de la performance rock, la combinaison des effets hypnotiques de la musique et des drogues psychédéliques conduit les interprètes et leur public à un « voyage », au-delà de la Vieille Conscience dans la psyché profonde. Comme l'invocation délibérée du Diable par les Shakers qui vise la purification de la communauté et la communion avec Dieu, le performeur tente de libérer des propriétés archaïques²⁵ (1982, 328).

Ce que suggèrent de telles généalogies, c'est que le rock, un peu comme la musique absolue au cours du XIX^e siècle, peut constituer une forme d'expérience religieuse. Ou, du moins, une pratique extatique à travers laquelle le sujet s'évade de l'existence ordinaire. Dans la rencontre avec les puissances célestes, par une sorte d'élévation mystique, ou dans la régrédience²⁶, par un retour à l'animal. Dans un

cas comme dans l'autre, le rock apparaît comme une sortie brutale du *logos*. « Je pense que le langage est presque obsolète de toute façon », résume Patti Smith au moment de sortir *Easter* (1978) : « La barrière de la langue sera brisée non pas par l'esperanto, non pas par quelque nouveau langage néo-intellectuel, mais à travers le rock 'n' roll, à travers le son. Quelque chose d'aussi commun et *dirt cheap* que le rock 'n' roll²⁷ » (citée dans Robertson 1978, 17).

L'avili et le sacré

Les prophéties *beat* de la poétesse rock et ses appels à faire sauter le langage trouvent un écho particulièrement sonore chez la jeune génération post-punk d'alors, à qui l'on doit des slogans tels que « Renversez l'évolution » (1976?), « Déchirez tout et recommencez à zéro » (1982) et « Arrêtez de faire sens » (1984)²⁸. Ou, dans les mots choisis par Sonic Youth : « Le chaos est l'avenir et au-delà se trouve la liberté/La confusion est proche et juste après vient la vérité²⁹ ». Paroles que l'on retrouve sur le premier album du groupe, *Confusion Is Sex* (1983), sorti deux ans après sa formation officielle au Noise Fest de 1981. Flirtant avec l'*underground* new-yorkais, Sonic Youth est à l'origine très proche de l'anti-scène no wave, « sous-genre cacophonique et confrontant du punk rock », explique un journaliste du *New York Times*, « dadaïste dans le style et nihiliste dans l'attitude. Ça a commencé en 1976 et, en l'espace de quelques années, la plupart des formations originales s'étaient dissoutes³⁰ » (Sisario 2008, E1). Dans un esprit un peu moins table rase que la no wave, peut-être, le groupe manifeste dès le départ un penchant pour l'expérimentation et la transgression : performances violentes, exacerbation du bruit, intégration de matériaux non-conventionnels. Avec les années, les membres affinent leur art et développent une identité forte qui leur vaut une grande popularité dans les

hint at, what I might conceivably have been trying to "express" in the first place. [...] Then, likewise, there are passages, paragraphs so druggardly opaque, arcane, abstruse that no authorly assistance—I know my limits!—is at this stage even hypothetically feasible».

²⁴ « That is not to say that rock 'n' roll is Voodoo. Of course it's not. But it does preserve qualities of that African metaphysics intact so strongly that it unconsciously generates the same dances, acts as a major antidote to the mind-body split, and uses a derivative of Voodoo's techniques of possession as a source, for performers and audiences alike, of tremendous personal energy ».

²⁵ « In the ritual of the rock performance, the combination of the music's hypnotic qualities and psychedelic drugs, leads performers and audiences on a "trip", beyond the edge of the Old Consciousness into the inner psyche. Like the Shakers' deliberative evocation of the Devil in order to purify their community and communion with God, the performer tries to unleash archaic qualities ». Il me faut mentionner, ici, que le texte à la base de *Rock My Religion* existe sous une déroutante variété de titres et de formats, pour la plupart recensés dans le catalogue de Brouwer et Anastas (2001). J'utilise ce qui semble être la première version imprimée qui, à en croire Anne Langlais, est elle-même la refonte d'un essai antérieur : la réécriture d'une conférence non-publiée de 1979, accompagnée de diapositives et d'extraits musicaux (Graham 1993, 279).

²⁶ La régrédience, suivant le sociologue Michel Maffesoli, est un « retour aux formes archaïques que l'on avait crues dépassées » : « Elle renvoie à l'animalité et au primitif qui structure l'homme » (cité dans Mombelet 2005, 46).

²⁷ « I think that language is almost obsolete anyway. [...] The language barrier will be broken not by Esperanto, not by any new neo-intellectual language, but through rock 'n' roll, through sound. Something as common denominator and dirt cheap as rock 'n' roll ».

²⁸ « Reverse Evolution » : devise ironique des ingénieurs fous de Devo, appliquée sur diverses marchandises du groupe dès le milieu des années 1970. « Rip It Up » est une chanson d'Orange Juice, parue sur l'album du même nom et rendue doublement célèbre avec la publication de l'ouvrage de Reynolds (2007 [2005]). *Stop Making Sense* (1984) est un film concert des Talking Heads, réalisé par Jonathan Demme et nommé en référence aux paroles de la chanson « Girlfriend Is Better » (1983).

²⁹ Sur « Confusion Is Next » (1983). Pour les paroles complètes en langue originale, voir : <http://www.sonicyouth.com/archives/lyrics/next.html>, consulté le 29 mars 2019.

³⁰ Un « cacophonous, confrontational subgenre of punk rock, Dadaist in style and nihilistic in attitude. It began around 1976, and within four years most of the original bands had broken up ».

circuits indépendants ainsi que, après dix années de travail sous-terrain, un fructueux contrat de DGC Records : jeune firme fondée par David Geffen, alors en voie de devenir l'un des plus gros joueurs de la scène alternative avec des artistes comme Nirvana, Weezer et Beck. À sa séparation, à l'hiver de 2011, Sonic Youth a plus d'une trentaine d'albums à son catalogue et fait figure de pilier du noise rock. Dans un essai sur le sujet, le théoricien culturel Torben Sangild écrit :

Le terme « noise rock » [...] désigne une partie de la scène post-punk qui émerge des cendres du punk à la fin des années 1970. [...] Le post-punk tente [...] de se distancier de la joyeuse insouciance de la pop, sans toutefois rejeter ses qualités mélodiques. Un des meilleurs moyens pour accomplir cette tâche est le recours au bruit. Le noise rock n'est pas un style cohérent, mais un terme général pour désigner les différentes formes que peut prendre l'esthétique du bruit à l'intérieur de l'idiome post-punk³¹ (2002 [1996-1997], 13).

Défini en ces termes, le genre rappelle la « forme informelle » du roman qui, au XIX^e siècle, vient ruiner le système hiérarchique des belles-lettres (Rancière 2009, 142). Ce qui ne doit pas nous faire oublier que le rock lui-même, à la base, constitue un phénomène protéiforme. Une « totalité », suggère Greil Marcus : une forme ouverte qui, dans son libre déploiement, peut emporter toute chose et son contraire³². Seulement, vingt-cinq ans après ses premiers scandales — les déhanchements obscènes d'Elvis au *Ed Sullivan Show* en 1956, les paroles inintelligibles des Kingsmen (1963) placées sous enquête par le FBI en 1964, le commentaire de John Lennon sacrant les Beatles plus populaires que Jésus-Christ en 1966 — le rock est une tradition aussi bien définie que solidement implantée dans la culture dominante : avec ses héros et son répertoire, ses codes et ses clichés, ses rituels et ses institutions. De plus, ses formes d'expression dominantes oscillent entre diverses tendances au repli et à la rationalisation : la standardisation des formats radiophoniques, le retour à l'essentiel des punks, les sonorités bien ordonnées de la synth pop, etc. Le noise, en revanche, se présente comme un retour en force

du refoulé, embrassant les genres tenus à l'écart — de la musique concrète au hip-hop en passant par le free jazz et le hardcore — et mettant de l'avant les impuretés gommées par les studios professionnels : les fausses notes, les défauts du matériel, les sons ambiants, etc. Il réintroduit de la saleté dans la « pollution » rock, pour ainsi dire. Un travail de récupération « sauvage³³ » qui s'exprime, dans la littérature noise, à travers la figure récurrente de l'ordure.

Au temps de l'éclectique *Whitey Album* (1989), où les membres de Sonic Youth³⁴ aidés de quelques collaborateurs se permettent deux reprises de Madonna ainsi qu'une version karaoké d'« Addicted to Love » (1986) de Robert Palmer, la bassiste Kim Gordon affirme : « Nous sommes comme le gros camion poubelle qui trace sa route, ramassant les déchets de la pop » (citée dans Foege 1995 [1994], 150). La formule est caricaturale, bien entendu, mais elle paraît assez proche de la réalité quand on observe tout le bric-à-brac mobilisé, au fil des années, par le groupe : de la perceuse amplifiée qui ouvre « The Burning Spear » (1982) à la lime à métaux qui clôt « Calming the Snake » (2009), du réfrigérateur grondant de « Freezer Burn » (1983) à la boîte vocale distordue de « Providence » (1988), de la tuyauterie qui tinte sur « She Is Not Alone » (1982) à la ferraille indistincte de « Teknikal Improvisation³⁵ » (2002). Bien qu'il ne fasse pas directement référence à ce type de détournements, parlant plutôt de la fascination du groupe pour la culture de masse et sa camelote, ses produits jetables et ses icônes interchangeables, le journaliste David Browne puise, lui aussi, dans le registre de l'ordure :

Le récent (et parfois aggravant) engouement pour tout ce qui est kitsch [trouve] en partie sa source dans la façon dont Sonic Youth a longtemps embrassé la télé et les films de seconde zone ou les vieux succès sirupeux du Top 40 — la façon dont le groupe a, comme Quentin Tarantino, rendu la *junk* respectable³⁶ (Browne 2008, 389).

Pour sa part, adoptant un point de vue plus général, Sangild suggère qu'il est un trait dominant du noise rock et du post-punk dans son ensemble de réemployer ce que

³¹ « The term “noise rock” [...] denotes a part of the post-punk scene rising from the ashes of punk in the late 70s. [...] Post-punk [...] tries to distance itself from the smoothness and cheerfulness of pop, though mostly without discarding its melodic qualities. One of the important ways to achieve this is by using noise. Noise rock is not a coherent style, but a loose term for quite different approaches to a noise aesthetic within a post-punk idiom ».

³² Voir Goldman 1968, 127-128 et Rouby 2003, 99.

³³ Empruntant à Claude Lévi-Strauss, Rudy et Citton opposent le « bricoleur » des musiques noise et lo-fi à l'« ingénieur » de l'enregistrement professionnel (2014, 110). La démarche du premier est décrite comme une « réappropriation “sauvage” » des moyens de production et de la « crasse » sonore rejetée par le second : un acte de résistance contre l'aseptisation croissante de toutes choses matérielle et symbolique, contre l'aspiration générale à une perfection inhumaine, contre la consommation rapide et la fausse transparence du médium (Rudy et Citton 2014, 118). Voir, également, Citton (2007).

³⁴ Il est à noter que le groupe se rebaptise Ciccone Youth, pour l'occasion. En hommage à la « material girl » : Madonna Louise Ciccone de son nom complet. Pour ce qui est du titre de l'album, il fait bien entendu référence au célèbre disque blanc des Beatles (1968). Voir Foege 1995 [1994], 126-127, 149.

³⁵ Cette dernière pièce apparaît sur la bande originale du film *Demonlover* (2002), d'Olivier Assayas, aux côtés de sept autres titres composés pour l'occasion — ainsi que de quelques morceaux préexistants de Goldfrapp, Death in Vegas, Dub Squad et Souffly.

³⁶ « The newfound (and sometimes aggravating) appreciation of all things tacky [has] some of its roots in the way Sonic Youth had long championed trash TV and movies or particularly cheesy Top 40 oldies—the way they, like Quentin Tarantino, made junk seem respectable ». Pour la traduction de Hervé Landecker, de laquelle je m'écarte considérablement, voir Browne 2013 [2008], 570.

la culture grand public préfère laisser de côté. Empruntant à l'écrivain Georges Bataille, il parle d'un penchant pour l'«hétérogène» (Sangild 2002 [1996-1997], 13). Le terme, cher à l'auteur de *La part maudite* (1949), trouve sa première définition dans un article de 1933 :

Ce sont les produits d'excrétion du corps humain et certaines matières analogues (ordures, vermine, etc.) ; les parties du corps, les personnes, les mots ou les actes ayant une valeur érotique suggestive ; les divers processus inconscients tels que les rêves et les névroses ; les nombreux éléments ou formes sociaux que la partie *homogène* est impuissante à assimiler : les foules, les classes guerrières, aristocratiques et misérables, les différentes sortes d'individus violents ou tout au moins refusant la règle (fous, meneurs, poètes, etc.) (Bataille 2009 [1933], 20).

Au plus court, l'hétérogène renvoie à « tout ce que la société *homogène* rejette soit comme déchet, soit comme valeur supérieure transcendante » (Bataille 2009 [1933], 20). À l'avilietausacré, donc. Dans tous les cas, l'élément hétérogène est radicalement autre, « *différence non explicable*³⁷ » : sa réalité, semblable à celle de l'inconscient, échappe à toute saisie complète par la raison (Bataille 2009 [1933], 18). Sous cet angle, les artistes noise ne ressemblent plus tant au « poète minéralogiste » qui fait parler la pierre et les débris de la civilisation. Plutôt, ils rejoignent la lignée des chercheurs d'ombre qui, de Wackenroder aux pionniers du rock 'n' roll et de Patti Smith à la no wave, pétrifient la parole humaine et embrassent le pur *pathos* de la vie nue ou s'élancent, pour les plus aventureux, vers les forces primordiales qui s'agitent derrière le monde phénoménal.

Je me suis intéressé, plus haut, à l'idée du rock comme expérience transcendante³⁸. Dans les deux principaux argumentaires retenus, la violence sonore occupe une place centrale. Selon Michael Ventura : « Le vacarme du rock a été nécessaire pour traverser la croûte de conscience accumulée depuis ces trois mille dernières années. De sorte qu'une région endormie depuis longtemps en nous se réveille³⁹ » (1986 [1985], 48). Pour sa part, Dan Graham déclare : « J'ai toujours pensé — particulièrement parce que j'écoutais du hardcore — que le rock 'n' roll revenait à utiliser le bruit et le pouvoir destructeur du son, à en faire une expérience extatique, d'où il devenait possible d'entrer en contact avec Dieu⁴⁰ » (cité dans Hilde Neset 2009, 3233). L'on ne s'étonne pas, du coup, que l'essai-vidéo de l'artiste s'appuie sur une bande son assourdissante, où s'appellent et se répètent

Illustration 3. Sonic Youth : bricoleurs noise (Hellman 2015 [1992]). Image reproduite avec l'autorisation de l'artiste.



chants de travail et guitares no wave, danses de possession et concerts punk, *fiddles* grinçants et *jams* psychédéliques. Le tout fondu dans un flot sonore continu d'où émergent, tout particulièrement, la voix éraillée et nasillarde de Smith, les drones cavernaux de Glenn Branca et ceux, spécialement abrasifs, de Sonic Youth. Ce dernier fait est d'autant plus intéressant que le couple fondateur du groupe, Gordon et le guitariste chanteur Thurston Moore, a droit à une mention spéciale au générique de fin. Aux côtés d'une certaine Kirstin Lovejoy, les deux sont remerciés pour leur contribution aux « idées importantes » du film. Une mention qui, lorsque mise en lien avec certaines déclarations du groupe prélevées dans la littérature, donne à penser que les membres de Sonic Youth partagent les thèses de Graham sur les pouvoirs transcendants du rock. En 1986, par exemple, Moore affirme :

Pour moi, c'est plus une sorte de croyance personnelle. [...] [Le rock] est une façon de communiquer avec moi-même et d'autres gens [...], ce qui à mon avis définit toute religion, une entière communication de la conscience avec les autres et soi-même, physiquement et spirituellement⁴¹ (cité dans Sweezy 1986, 30).

³⁷ Les emphases sont dans le texte original.

³⁸ À ce sujet, voir Cohen 2016, Mombelet 2005 et Fowles 2010 [2008].

³⁹ « Rock's noise has been necessary to break through the crust of self-consciousness accumulated over these last three thousand years. So that a place long asleep in us would wake ».

⁴⁰ « I always thought—particularly because I was listening to Hardcore—that rock 'n' roll comes very much out of using noise and the destructiveness of noise and sound, making it into something ecstatic, where you can get in touch with God ».

⁴¹ « To me, it's more sort of a personal belief. [...] It's a way to communicate with myself or other people [...], which to me is what religions always are, a total communication of awareness with others and yourself, physically and spiritually ».

Dans ses récents mémoires, Gordon se rappelle de la version en concert de « Shaking Hell » (1983) comme d'une élévation

presque chamanique, [...] j'étais parcourue de frissons, dans un état chaotique, surtout quand la musique se calmait pour ne plus devenir qu'un grondement sourd pendant les « *Shake, shake, shake* » de la fin. J'avais l'impression que la terre se dérobaît sous mes pieds et que je flottais, jusqu'à ce que ma voix s'élançât et me porte. J'avais envie d'emmener le public avec moi, ce public qui voulait croire en moi, en nous, qui étions en train de créer quelque chose de nouveau (2015, 171).

Dans un esprit similaire, le guitariste Lee Ranaldo déclare :

On tend à voir la musique comme *exultationnelle*, ou quelque chose dans le genre ; comme une catharsis. Quand ça marche bien, qu'on soit juste nous quatre dans une pièce, ou quelques milliers dans une salle, les bons soirs quand tout est correctement aligné, tu *décolles*, il y a un côté transcendant à tout ça où tout le monde est impliqué et il se passe quelque chose de symbiotique entre l'audience et le groupe sur scène⁴² (cité dans Stearns 2007, 21).

Communication sans parole, états indescriptibles, élévations quasi mystiques : des thèmes familiers pour quiconque s'intéresse à l'idée de la musique absolue. Mais c'est Sangild, sans doute, qui emprunte le plus ouvertement à la métaphysique romantique de l'art. Reprenant le couple théorique cher au jeune Nietzsche, il parle d'une « esthétique dionysiaque » où « l'individualité est transgressée au profit d'une identification avec la volonté universelle — une expérience aussi terrible qu'exaltante⁴³ » (Sangild 2002 [1996-1997], 25). Dans ses moments les moins conciliants, à savoir quand il ne cherche pas à dissimuler ou à adoucir ses aspects les plus rébarbatifs sous de beaux arrangements apolliniens, le noise fonctionne comme « une confrontation directe avec l'horrible tréfonds de l'être, avec l'absurde volonté qui nous conduit dans nos existences insignifiantes⁴⁴ » (Sangild 2002 [1996-1997], 25). L'on peut reconnaître, ici, la seconde forme de la parole muette, qui revient de l'ordre rationnel et esthétique du monde à l'incompréhensible de la vie nue et au chaos des forces élémentaires. Ailleurs, alors qu'il tente de caractériser le « maelstrom de bruit » dans lequel s'embourbent plusieurs des pièces de Sonic

Youth — que l'on pense à l'intermède hurlante de « Silver Rocket » (1988), au magma sonore qui engloutit plus de la moitié de « Mote » (1990), à la lente dissolution de tout à la fin de « Small Flowers Crack Concrete » (2000) — Sangild décrit un moment de disruption qui « est à la fois une explosion d'énergie et une *implosion* de la signification, se détournant du distinct et du sémantique pour verser dans le sublime et l'extatique⁴⁵ » (2002 [1996-1997], 15). Un tourbillon qui, pour conclure, pourrait bien avoir son origine dans « la source sacrée et fraîche » où Wackenroder et ses successeurs romantiques aiment tant à se plonger la tête, qui n'est rien d'autre que le torrent insensé de la vie même : un déferlement que la parole humaine ne nomme et ne décrit que misérablement, « à l'aide d'une matière étrangère », tandis que « la musique, au contraire, nous présente le fleuve lui-même » (2009 [1797, 1799], 211, 230).

Tais-toi donc esprit humain !

J'évoquais, en introduction, les inquiétudes d'Iggy Pop devant l'actuel tournant numérique de l'industrie musicale et son éventuel effet sur la création : là où le bon vieil enregistrement analogique revient à « lancer un ampli dans l'âme humaine⁴⁶ », la composition assistée par ordinateur menace de mettre un disque dur à sa place (Jarmusch et collab. 2016). Des craintes qui ont de quoi surprendre venant d'un chanteur qui, d'une part, accumule les collaborations avec des artistes électroniques — de New Order à Underworld en passant par Norman Cook et WestBam — et qui, d'autre part, trouve son inspiration première dans le tapage machinique des usines de montage automobiles de Ford, dans son Michigan natal : « Quand j'étais à l'école primaire, on avait fait une sortie au complexe industriel de Rouge [River]. Il y avait une machine qui déchargeait des plaques de métal : WHOOSH!! Je voulais faire de la musique. Je me suis dit que ça devrait sonner comme ça⁴⁷ » (cité dans Whalley 2008, 43). Ou qui, lors de cette même conférence à Cannes mentionnée plus haut, se souvient : « Le génie de Ron Asheton, avec sa guitare, était de la brancher à l'ampli et de monter le volume. Puis il écoutait la guitare et l'ampli parler. Il les écoutait tout simplement parler!⁴⁸ » (Jarmusch et collab. 2016). Sous cet éclairage, le chanteur semble plus proche de John Cage, de Marcel Duchamp ou

⁴² « We tend to see music as *exultational*, or something like that; as cathartic. When it's working well, whether it's just the four of us in a room, or it's in a room with a couple thousand people, on the right night when everything's aligned correctly, you're *lifting off*; there's a certain transcendent quality to it that everyone's involved with and there's a symbiotic thing between the audience and the performers ». L'emphase est dans le texte original.

⁴³ Une « Dionysian aesthetics » où « individuality is transgressed in favor of identification with the universal will—a frightening yet blissful experience ». Pour différents points de vue sur le dionysiaque dans le rock, voir Breene 1968 ; Palmer 1996, 147-155 et Padel 2000, 227-244.

⁴⁴ Une « direct confrontation with the terrible foundation of being, an absurd will driving us all in our meaningless lives ».

⁴⁵ Le « maelstrom of noise », écrit-t-il, « is at the same time an explosion of energy and an *implosion* of meaning, turning away from the distinct and semantic into the sublime and ecstatic ». L'emphase est dans le texte original.

⁴⁶ La vieille technologie est comme « throwing an amp into the spirit of man ».

⁴⁷ « When I was in elementary school, we had a field trip to the Rouge industrial complex. There was a machine that would just drop a piece of sheet metal: WHOOSH!! I wanted to make music, I thought it should sound like that ».

⁴⁸ « Ron Asheton's genius, on his guitar, was that he would plug it into the amp and turn it up and he listened to the guitar and the amplifier talk. He just let them talk! »

de l'auteur «de marbre» de *Madame Bovary* (1857) que des critiques du réalisme et de la mécanisation de l'art. En fait, il résume très efficacement le double mouvement de la parole muette qui, au grand déplaisir de ces derniers, fige l'expression humaine pour mieux donner vie aux choses sans raison. Réaffirmant, par là, ce grand principe au fondement de la religion romantique de l'art : «Tais-toi donc esprit humain, et vous, esprits pieux, laissez-vous enchanter par la splendeur exubérante et sublime!» (Wackenroder et Tieck 2009 [1797, 1799], 181). Donnant, du même coup, un sens nouveau et on ne peut plus littéral au «rock» qui, dorénavant, apparaît comme une extension contemporaine et pop de la «pétrification» littéraire entamée un siècle avant lui.

Références

- ARTISTES VARIÉS (2002). *Bande originale du Film Demonlover*, Paris, Labels.
- BALZAC, Honoré de (1990) [1967]. *Lettres à Madame Hanska*, tome 1, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», édition établie par Roger Pierrot.
- BATAILLE, Georges (2009) [1933]. *La structure psychologique du fascisme*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes. Postface de Michel Surya.
- BEDRIOMO, Emile (1984). *Proust, Wagner et la coïncidence des arts*, Tübingen et Paris, Gunter Narr Verlag et Jean-Michel Place, coll. «Études littéraires françaises».
- BERLIOZ, Hector (1990) [1839]. *New Edition of the Complete Works*, vol. 18, Cassel, Bâle, Londres, New York et Prague, Bärenreiter-Verlag. Edited by D. Kern Holoman.
- BERLIOZ, Hector (1996). *Critique musicale*, vol. 1, Paris, Éditions Buchet/Chastel. Édité sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard.
- BERLIOZ, Hector (2013) [1862]. *À travers chants*, Lyon, Symétrie. Préface d'Emmanuel Reibel.
- BERRY, Chuck (1955). *Maybellene*, Chicago, Chess Recording Corp.
- BERRY, Chuck (1956a). *Brown Eyed Handsome Man*, Chicago, Chess Recording Corp.
- BERRY, Chuck (1956b). *Roll Over Beethoven*, Chicago, Chess Recording Corp.
- BERRY, Chuck (1958). *Johnny B. Goode*, Chicago, Chess Recording Corp.
- BERRY, Chuck (1964). *St. Louis to Liverpool*, Chicago, Chess Recording Corp.
- BREENE, Walter (1968). «Apollo and Dionysus», *Crawdaddy!*, n° 18, septembre, p. 11-15.
- BROUWER, Marianne et Rhea ANASTAS (éds.) (2001). *Dan Graham*, Paris, Paris-Musées. Traductions: Peter Ingham et collab.
- BROWNE, David (2008). *Goodbye 20th Century*, Boston, Da Capo Press.
- BROWNE, David (2013) [2008]. *Sonic Youth*, Rosières-en-Haye, Camion Blanc. Traduit de l'anglais (américain) par Hervé Landecker.
- CARDUCCI, Joe (2005) [1990]. *Rock and the Pop Narcotic, Centennial*, Redoubt Press.
- CHASTAGNER, Claude (1995). «Rock: le paradoxe», dans Marie-Claire Rouyer (dir.), *Le corps dans tous ses états*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 107-114.
- CHASTAGNER, Claude (1998). *La loi du rock*, Castelnau-le-Lez, Éditions Climats.
- CICCONE YOUTH (1989). *The Whitey Album*, Londres et Culver City, Blast First et Enigma Records.
- CITTON, Yves (2007). «Le percept noise comme registre du sensible», *Multitudes*, vol. 1, n° 28, printemps, p. 137-146.
- COHEN, Jonathan D. (2016). «Rock as Religion», *Intermountain West Journal of Religious Studies*, vol. 7, n° 1, automne, p. 46-86.
- COHN, Nik (2013) [1969]. *Awopbopaloobop Alopbamboom*, Paris, Éditions Allia. Préface de Greil Marcus. Traduit de l'anglais par Julia Dorner.
- COURBET, Gustave (1986) [1861]. *Peut-on enseigner l'art?*, Caen, L'Échoppe.
- D'ALEMBERT, Jean Le Rond (2017) [1759, 1767]. *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie*, Paris, Classiques Garnier, coll. «Lire le dix-huitième siècle 2». Édition de Martine Groult.
- D'AUREVILLY, Jules A. Barbey (2004) [1860-1865]. *Œuvre critique*, tome 1, Paris, Les Belles Lettres. Sous la direction de Catherine Mayaux, avec introduction générale de Pierre Glaudes et contributions de Joël Dupont et collab.
- DAHLHAUS, Carl (2006) [1978]. *L'idée de la musique absolue*, Genève, Éditions Contrechamps. Traduit de l'allemand par Martin Kaltenecker.
- DAHLHAUS, Carl (2015) [1967]. *L'esthétique de la musique*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, coll. «essais d'art et de philosophie». Traduit et annoté sous la direction de Julien Labia par Julien Farges et collab. Introduction de Julien Labia, postface d'Antonia Soulez.

- DEMME, Jonathan et TALKING HEADS (1984). *Stop Making Sense*, New York, Talking Heads Films Inc.
- DOORS, The (1969). *The Soft Parade*, New York, Elektra Records.
- DOORS, The (1967). *The Doors*, New York, Elektra Records.
- DYLAN, Bob (1963). *The Freewheelin' Bob Dylan*, New York, Columbia.
- DYLAN, Bob (1974). *Planet Waves*, New York, Asylum Records.
- FOEGE, Alec (1995) [1994]. *Chaos imminent*, Nancy, Camion Blanc. Préface de Thurston Moore. Traduction: Sébastien Razier. Nancy : Camion blanc.
- FOWLES, Ian W. (2010) [2008]. *A Sound Salvation*, Huntington Beach, Sonic Mystic.
- FRAPPIER, Daniel (2016). «“Ici rien n’est silencieux” : reconfigurations de l’audible sous le régime esthétique des arts », mémoire de maîtrise, département d’histoire de l’art et d’études cinématographiques, Université de Montréal.
- GOLDMAN, Albert (1968). « The Emergence of Rock », *New American Review*, n° 3, avril, p. 118-139.
- GOLDSTEIN, Richard (éd.) (1969) [1968]. *The Poetry of Rock*, Toronto, Bantam Books.
- GORDON, Kim (2015). *Girl in a Band*, Marseille, Le Mot et le Reste. Traduction de Suzy Borello.
- GRAHAM, Dan (1982). « My Religion », *Museumjournaal*, vol. 27, n° 7, p. 324-329
- GRAHAM, Dan (1983-1984). *Rock My Religion*, New York, Electronic Arts Intermix.
- GRAHAM, Dan (1993). *Rock My Religion*, Villeurbanne et Dijon, Le Nouveau Musée et Les presses du réel, coll. « Écrits d’artistes ». Traduit de l’anglais par Patrick Joly, Sylvie Talabardon. Sous la direction de Xavier Douroux et Franck Gautherot avec le concours de Maryvonne Bégon. Introductions des textes par Anne Langlais.
- GUSDORF, Georges (1993) [1982-1983]. *Le romantisme*, tome I, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Grande bibliothèque Payot ».
- HAMM, Charles (1995). *Putting Popular Music in Its Place*, Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Le Cap, Singapour et São Paulo, Cambridge University Press.
- HANSLICK, Eduard (1986) [1854]. *Du beau dans la musique*, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Musique/ passé/présent ». Traduction de l’allemand par Charles Bannelier revue et complétée par Georges Pucher, précédé d’une introduction par Jean-Jacques Nattiez.
- HANSON, Howard (1962). « The Challenge of the Modern Role of Arts », *American String Teacher*, vol. 12, n° 4, automne, p. 1-2.
- HAYAKAWA, Samuel I. (1955). « Popular Songs vs. the Facts of Life », *ETC.*, vol. 12, n° 2, hiver, p. 83-95.
- HELLMAN, Danny (2015) [1992]. [Sans titre], *Danny Hellman Illustration*, 18 septembre, Accessible en ligne : <http://dannyhellman.tumblr.com/post/129392248582/im-pretty-sure-this-sonic-youth-illo-was-for>, consulté en janvier 2019.
- HILDE NESET, Anne (2009). « All Shook Up », *The Wire*, n° 304, juin, p. 30-33.
- HUGO, Victor (1985) [1827]. *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques ». Édition présentée, annotée et commentée par Évelyne Amon.
- JARMUSCH, Jim (2016). *Gimme Danger*, New York et Santa Monica, Low Mind Films Inc. et New Element Media.
- JARMUSCH, Jim et collab. (2016). « Conférence de presse/ Press Conference », *Gimme Danger - Festival de Cannes*, entrevue réalisée le 19 mai 2016, <https://www.festival-cannes.com/fr/films/gimme-danger>, consulté le 29 mars 2019.
- KEPPLER, Joseph (1877). « Wagner’s Method Exposed », *Puck*, vol. 1, n° 1, 14 mars, p. 16.
- KINGSMEN, the (1963). *The Kingsmen in Person*, New York, Wand Records.
- MELTZER, Richard (1987) [1970]. *The Aesthetics of Rock*, Boston, Da Capo Press. New Foreword by Richard Meltzer. New introduction by Greil Marcus.
- MOMBELET, Alexis (dir.) (2005). *Sociétés*, vol. 2, n° 88, avril et juin.
- NIETZSCHE, Friedrich W. (2014) [1872]. *La naissance de la tragédie*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio essais ». Texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduit de l’allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy.
- NIETZSCHE, Friedrich W. (2010) [1870]. *La vision dionysiaque du monde*, Paris, Éditions Allia. Traduit de l’allemand et présenté par Lionel Duvoy.
- ORANGE JUICE (1982). *Rip It Up*, Londres, Polydor Ltd.
- PADEL, Ruth (2000). *I’m a Man*, Londres, Faber and Faber.
- PALMER, Robert (1996). *Dancing in the Streets*, Londres, BBC Books.
- PROUST, Marcel (1978) [1921-1922]. *À la recherche du temps perdu*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ». Édition établie et présentée par Pierre Clarac et André Ferré.

- PROUST, Marcel (1978) [1954]. *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre.
- RANCIÈRE, Jacques (1998) [1996]. «Existe-t-il une esthétique deleuzienne?», dans Éric Alliez (dir.), *Gilles Deleuze*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. «Les Empêcheurs de penser en rond», p. 525-536.
- RANCIÈRE, Jacques (1998). *La parole muette*, Paris, Hachette.
- RANCIÈRE, Jacques (2001). *L'inconscient esthétique*, Paris, Éditions Galilée, coll. «La philosophie en effet».
- RANCIÈRE, Jacques (2007). *Politique de la littérature*, Paris, Éditions Galilée, coll. «La philosophie en effet».
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués*, Paris, Éditions Amsterdam.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *Le fil perdu*, Paris, La Fabrique éditions.
- REYNOLDS, Simon (2007) [2005]. *Rip It Up and Start Again*, Paris, Éditions Allia. Traduit de l'anglais par Aude de Hesdin et Etienne Menu.
- RICHARD, Little (1955). *Tutti-Frutti*, Hollywood, Specialty Records, Inc.
- RICHARD, Little (1960a). *I'll Never Walk Alone*, New York, Goldisc Records Inc.
- RICHARD, Little (1960b). *I Believe*, New York, Goldisc Records Inc.
- RICHARD, Little (1961). *The King of the Gospel Singers*, Chicago, Mercury Records. Accompanied by The Quincy Jones Orchestra with The Howard Roberts Chorale.
- RICHARD, Little (1986). *Lifetime Friend*, Burbank et New York, WEA Records Ltd.
- RINZLER, Alan (1971). «A Conversation with Charles Reich – Blowing in the Wind», *Rolling Stone*, n° 75, 4 février, p. 31-34.
- ROBERTSON, Sandy (1978). «Behind the Wall of Sleep», *Sounds*, 25 mars, p. 16-18.
- ROSS, Alex (2015) [2010]. *Listen to This*, Arles, Actes Sud. Traduit de l'américain par Laurent Slaars.
- ROUBY, Bertrand (2003). «Le Rock à l'épreuve du canon», *Études britanniques contemporaines*, n° 24, juin, p. 97-109.
- RUDY, Dario et Yves CITTON (2014). «Le lo-fi : épaissir la médiation pour intensifier la relation», dans Estelle Deléage et Guillaume Sabin (dir.), *Écologie et Politique*, vol. 1, n° 48, p. 109-124.
- SALEWICZ, Chris (1977). «Oy Lemmy, Is It True You Were a Hippie??», *New Musical Express*, 25 août, p. 18-21.
- SANGILD, Torben (2002) [1996-1997]. *The Aesthetics of Noise*, Datanom.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2004) [1819]. *Le monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Quadrige». Traduit en français par A. Burdeau. Édition revue et corrigée par Richard Roos.
- SHANNON, William J. (1956). «The Presley Plague», *The Catholic Sun*, 25 octobre, p. 1.
- SISARIO, Ben (2008). «A Brief, Noisy Moment that Still Reverberates», *The New York Times*, 12 juin, p. E1, E8.
- SONIC YOUTH (1982). *Sonic Youth*, New York, Neutral.
- SONIC YOUTH (1983). *Confusion Is Sex*, New York, Neutral.
- SONIC YOUTH (1988). *Daydream Nation*, Londres et Culver City, Blast First et Enigma Records.
- SONIC YOUTH (1990). *Goo*, Los Angeles, The David Geffen Company.
- SONIC YOUTH (2000). *NYC Ghosts and Flowers*, Santa Monica, Geffen Records.
- SONIC YOUTH (2009). *The Eternal*, New York, Matador Records.
- STEARNS, Jess (1956a). «Rock 'n' Roll Runs into Trouble—Disgusted Adults Battling Music of Delinquents», *Daily News*, 11 avril, p. 34.
- STEARNS, Jess (1956b). «Rock 'n' Roll Runs into Trouble—More Youngsters Ignore That Primitive Beat», *Daily News*, 12 avril, p. 42.
- STEARNS, Matthew (2007). *Daydream Nation*, New York, Continuum, coll. «33».
- STEVENS, Ruth W. (1958). «Editorially Speaking...», *Music Journal*, 1^{er} février, p. 3.
- SWEEZY, Stuart (1986). «Sonic Youth – The Sound and the Fury», *Option*, n° G2, mars et avril, p. 29-31.
- TALKING HEADS (1983). *Speaking in Tongues*, New York, Sire Records Company.
- «That's All Right» (1963). *Time*, 10 mai, p. 52.
- THELWELL, Norman (1957). [Sans titre], *Punch*, vol. CCXXXIII, n° 6100, 24 juillet, p. 92.
- TRUONG, Nicolas (2007). «Il n'y a jamais eu besoin d'expliquer à un travailler ce qu'est l'exploitation», *Philosophie Magazine*, n° 101, juin, p. 54-59.
- VENTURA, Michael (1986) [1985]. *Shadow Dancing in the USA*, Los Angeles, Jeremy P. Tarcher, Inc.
- WACKENRODER, Wilhelm H. et Ludwig TIECK (2009) [1797, 1799]. *Épanchements d'un moine ami des arts suivi de Fantaisies sur l'art*, Paris, Librairie José Corti, coll. «Domaine romantique». Traduction de l'allemand, introduction et notes par Charles Le Blanc et Olivier Schefer.

WHALLEY, Ben (dir.) (2008). *Motor City's Burning*, Londres, BBC.

WHITE, Charles (1990) [1984]. *La rockambolésque histoire de Little Richard*, Levallois-Perret et Paris, Comité de Liaison des Amateurs de Rhythm 'n' Blues et Editions N° 1. Traduit de l'anglais par Pierre Daguerre.

Williams, Paul (1967). «Rock Is Rock—A Discussion of a Doors Song», *Crawdaddy!*, n° 9, mai, p. 42-46.

Résumés

La critique musicale d'Émile Vuillermoz autour de la Première Guerre mondiale : Musique « apolitique » et relations franco-allemandes

Marie-Pier Leduc (Université de Montréal / Université libre de Bruxelles)

Durant la Première Guerre mondiale, le critique musical français Émile Vuillermoz a défendu la musique comme devant être autonome et apolitique. C'est au nom de cette conception esthétique qu'il a rejeté le nationalisme musical et l'union sacrée, mettant son discours au service d'une attitude tantôt patriotique, tantôt pacifiste et antimilitariste. Les mêmes thématiques esthétiques et politiques reviennent lorsqu'il écrit dans *La Revue rhénane/Rheinische Blätter* entre 1920 et 1924, mensuel bilingue de propagande qui, sous couvert de stimuler les échanges intellectuels et artistiques franco-rhéniens, cherche à favoriser un rapprochement de la Rhénanie avec la France et ainsi fragiliser l'unité de l'Allemagne.

À travers le cas de Vuillermoz, cet article démontre que le discours préconisant l'apolitisme de la musique et la présentant comme un trait d'union entre les peuples n'est pas forcément apolitique, et peut être mis au service de différents projets politiques, parfois même contraires.

Agentivité et expériences musicales des femmes dans l'ouvrage *Music and its Lovers* de Vernon Lee

Kristin Franseen (McGill University)

Parmi les cas d'étude inclus dans le dernier ouvrage de Vernon Lee, *Music and its Lovers* (1933), on retrouve une relation intrigante entre le genre et l'expérience d'écoute de la musique instrumentale. Une répondante identifiée simplement comme « la Suffragette » rattache directement ses sentiments au sujet de la musique à son activisme, s'exprimant ainsi : « Je reconnais dans la musique certaines émotions précises évoquant une foule... le grognement que j'ai entendu dans les foules lors de rencontres des suffragettes ». Elle en vient éventuellement à écrire, au sujet de Brahms, « Je crois que je distingue dans la musique des attributs sexuels secondaires. » Lee écrit que la Suffragette, bien que néophyte en musique, fait preuve de vision en rattachant la musique à ses propres expériences personnelles.

Tandis que les recherches antérieures portant sur *Music and its Lovers* (Towheed 2010 et 2013; Mahoney 2015) se sont essentiellement concentrées sur les sources de Lee et sur des pratiques scientifiques questionnables, cet article examine le répertoire et les récits d'écoute qui, dans les études de cas de Lee, sont formulées par des femmes. Bien que les répondantes de Lee et ses ultimes théories sur l'émotion musicale outrepassent les barrières du genre, les longs extraits relatifs à ses propres

expériences accordent une dimension centrale à l'expérience des femmes en tant qu'auditrices dont les observations sont valables dans l'expérience musicale. En recueillant des études de cas dans son cercle social de femmes artistes et intellectuelles, Lee a mis en place une archive importante témoignant de la pensée des femmes au début du vingtième siècle sur des types de musique spécifiques, tout particulièrement en ce qui concerne les compositeurs traditionnellement associés à la masculinité (Brahms et Beethoven) et à la sexualité (Tchaïkovski et Wagner).

Femmes et jazz dans le Québec de l'entre-deux-guerres : entre le récit historique, les archives et le passé

Vanessa Blais-Tremblay (McGill University)

Cet article porte sur les rôles que les femmes ont joué dans le développement d'une scène jazz à Montréal. Les archives témoignent de l'importance des pianistes Vera Guilaroff et Ilene Bourne, de l'enseignante de piano Daisy Peterson Sweeney, des enseignantes de danse Olga Spencer Foderingham et Ethel Bruneau, ainsi que des danseuses de variétés dans le développement de la plus grande scène jazz du Canada au cours de la première moitié du xx^e siècle. Cet article contextualise la présence des femmes dans ces espaces performantiels précis (le piano, l'enseignement, la danse) et explore les processus historiographiques liés à leur exclusion des récits historiques.

Bilan et perspectives sur la situation des compositrices au Québec : vers un décroisement des identités

Vicky Tremblay (Université du Québec à Montréal)

Dans le domaine de la création musicale au Québec, les compositrices sont toujours moins nombreuses que les compositeurs. Si le métier de compositeur a du mal à être reconnu dans la société québécoise, les compositrices sont doublement marginalisées. Nombre d'entre elles témoignent des défis auxquels elles doivent faire face lorsqu'il est question de s'intégrer au milieu musical, et plusieurs musicologues ont tenté de mieux saisir — pour éventuellement résoudre — les problématiques particulières aux femmes dans le domaine de la composition.

Cet article présente une conjonction entre les recherches sur les compositrices québécoises et des ouvrages aux fondements de la musicologie féministe aux États-Unis. Il discute de certaines problématiques communes aux compositrices de musique occidentale de tradition classique, pour finalement observer la fluidité des pratiques de certaines compositrices québécoises, qui inscrivent leurs démarches de création en dehors des « binarismes ».

Au fil du temps, les femmes ont été marginalisées au sein des institutions dédiées à la musique de création. Ignorées par les critiques et rejetées par les programmes d'enseignement, elles ont longtemps été en réaction à cette marginalisation. Le rôle des institutions d'enseignement actuelles serait donc d'offrir un enseignement critique du canon musical tel qu'enseigné traditionnellement, pour mieux réintégrer ceux et celles qui en ont été rejetés.

Si une ouverture se crée depuis quelques années vers des pratiques plus fluides, un décloisonnement de l'identité de compositrice et de compositeur s'observe déjà chez certaines compositrices qui éloignent leurs pratiques des « binarismes », notamment avec Danielle Palardy Roger, Diane Labrosse et Joane Héту — pionnières du courant actualiste —, mais aussi avec des compositrices telles que Nicole Lizée et Katia Makdissi-Warren.

Cool Control, Occam, and Océan: The Radigue and Bozzini Game

Emmanuelle Majeau-Bettez (Université McGill)

Cet article analyse la nouvelle collaboration entre la compositrice et pionnière de musique électronique, Éliane Radigue, et le Quatuor Bozzini. Débutant vers la fin des années 1960, la carrière d'Éliane Radigue se caractérise par de très longues œuvres de musique électronique qui semblent de prime abord ne pas changer, et dans lesquelles les micro-oscillations naturelles entre les hauteurs remplacent la rythmique traditionnelle. Depuis 2001, Radigue ne travaille plus qu'avec des instrumentistes et utilise un « processus de composition intuitif » semblable à la « transmission orale de musiques traditionnelles anciennes » (Sonami 2017). Alors que les quelques intellectuels qui ont fait montre d'intérêt envers la musique de Radigue ont concentré leur attention sur l'aspect oral de ses compositions, cet article cherche ici à amener l'analyse au-delà des paramètres formels « non-écrits » de sa musique afin d'explorer comment la sonorité d'une pièce de Radigue génère de nouvelles manières de concevoir la performance et la composition. Les notes d'observation de l'auteure, la correspondance entre l'auteure, la compositrice et le quatuor, et les enregistrements des rencontres entre les Bozzini et Radigue seront utilisés pour retracer les moments de grande réaction émotionnelle causés par la sonorité très particulière que demande la musique de Radigue. Ces réactions affectives du côté de Radigue et du quatuor révèlent

des points de tension entre différentes conceptions de la création collective, et réorientent complètement ce que cela signifie que de posséder, transmettre, interpréter et composer de la musique. Des spectrogrammes et des enregistrements des tentatives entreprises par les Bozzini seront utilisés dans l'étude de ces points de tension, et démontreront qu'afin de pouvoir jouer avec succès une pièce *instrumentale* de Radigue, les Bozzini doivent reproduire chaque élément des pièces *électroniques* de la compositrice; le quatuor à cordes doit se « transformer » en un étrange instrument.

« Rip It Up and Start Again : Reconfigurations de l'audible sous le régime esthétique des arts

Daniel Frappier (Université du Québec à Montréal)

Ce texte propose de repenser l'intégration du bruit en musique, un phénomène trop souvent confiné aux seuls xx^e et xxi^e siècles, à partir des réflexions de Jacques Rancière sur ce qu'il nomme le « régime esthétique » : révolution dans les manières de penser et de sentir qui, propulsée par le romantisme et toujours en cours, dérègle les conceptions de la société et de l'art héritées de la Grèce antique. En matière de création et d'appréciation des œuvres, l'ère nouvelle se caractérise par un recul de l'idéal classique de l'éloquence, de la forme animée par un contenu à transmettre, au profit du modèle de la « parole muette », de la signification qui échappe au contrôle du maître. Cette dernière, explique Rancière, peut être pensée de deux façons. Comme immanence du logos dans le pathos, elle est le pouvoir expressif des choses muettes elles-mêmes : la signification ou la poésie secrètes des détails sans importance, offertes à qui sait regarder. Comme immanence du pathos dans le logos, à l'inverse, elle est la part de non-sens qui se cache derrière le discours le plus rigoureusement articulé comme dans toute autre construction rationnelle : puissance obscure à laquelle les artistes métaphysiciens ou psychanalystes tentent, tant bien que mal, de donner corps. Si la parole muette et ses deux formes contradictoires peuvent déloger l'éloquence comme principe de la création, c'est parce que le régime esthétique est tout déployé autour de l'idée de l'égalité des contraires : du noble et du vulgaire, de l'actif et du passif, du conscient et de l'inconscient etc. En prenant appui sur ces réflexions, donc, ce texte propose de retracer quelques-uns des discours et des pratiques qui, du romantisme à aujourd'hui, brouillent les frontières entre le sens et le non-sens, l'art et le non-art, la musique et le bruit.

Abstracts

Émile Vuillermoz's Music Criticism around World War I: "Apolitical" Music?

Marie-Pier Leduc (Université de Montréal / Université libre de Bruxelles)

During World War I, the French music critic Émile Vuillermoz upheld the idea that music should be autonomous and apolitical. Drawing on this aesthetic claim, he rejected musical nationalism and the *union sacrée*. Depending on the circumstances, his discourse could therefore be suitable for a patriotic, pacifist or anti-militarist position. The same aesthetic and political issues reappeared between 1920 and 1924 when he wrote in *La Revue rhénane/Rheinische Blätter*, a bilingual monthly propaganda magazine which, under the guise of stimulating Franco-Rhenan intellectual and artistic exchanges, sought to bring the Rhineland closer to France and thus undermine Germany's unity.

Through the case of Vuillermoz, this article argues that the discourse advocating the apoliticism of music and presenting it as a link between nations is not necessarily apolitical, and can serve different or even conflicting political projects.

Women's Musical Agency and Experiences in Vernon Lee's *Music and its Lovers*

Kristin Franseen (McGill University)

Among the case studies included in Vernon Lee's last book, *Music and its Lovers* (1933) one finds an intriguing alliance between gender and the experience of listening to instrumental music. A respondent identified only as "The Suffragette" directly ties her feelings about music to her activism, noting that "I recognize in music some definite emotions pertaining to a crowd...the growl I have heard in crowds at suffrage meetings" and later writing about Brahms that "I think I can distinguish in music secondary sex attributes." Lee notes that the Suffragette, while untrained in music, appears perceptive in linking instrumental music to her personal experiences.

While prior research on *Music and its Lovers* (Towheed 2010 and 2013; Mahoney 2015) has focused primarily on Lee's sources and questionable scientific practices, this article examines the repertoire and accounts of listening submitted by some of Lee's female participants. Although Lee's respondents and ultimate theories of musical emotion cut across gender, her lengthy excerpts from her own experiments center women's experiences as listeners with valuable observations into the musical experience. In collecting case studies from within her own social circle of women artists and intellectuals, Lee preserved an important archive of early twentieth-century women's thoughts about specific types of music, especially when it comes to composers traditionally associated with masculinity (Brahms and Beethoven) and sexuality (Tchaikovsky and Wagner).

Femmes et jazz dans le Québec de l'entre-deux-guerres : entre le récit historique, les archives et le passé

Vanessa Blais-Tremblay (Université McGill)

This article contextualizes some of the roles that women played in Montreal's interwar jazz scene. The archives testify to the importance of pianists such as Vera Guilaroff and Ilene Bourne, piano teacher Daisy Peterson Sweeney, dance teachers Olga Spencer Foderingham and Ethel Bruneau, as well as black women performers on the variety stage in the development of Canada's most thriving jazz scene in the first half of the twentieth century. This article explains why women were drawn to these particular performance spaces (piano, teaching, theatrical dance) and documents the historiographical processes that have led to their marginalization from the historical record.

Bilan et perspectives sur la situation des compositrices au Québec : vers un décloisonnement des identités

Vicky Tremblay (Université du Québec à Montréal)

In the field of composition in Quebec, women composers are still less numerous than men composers. While the profession of composer has difficulty being recognized in Quebec society, women composers are twice as marginalized. Many of give evidence to the challenges they face when it comes to integrating into the musical community, and several musicologists have tried to better understand—and eventually solve—the problems specific to women in the field of composition.

This article presents a conjunction between research on Quebec female composers and works on the foundations of feminist musicology in the United States. It discusses some of the issues common to Western female composers of classical tradition, and finally observes the fluidity of the practices of some Quebec composers, who place their creative approaches outside the "binaries".

Over time, women have been marginalized within institutions dedicated to creative music. Ignored by critics and rejected by educational programs, they have long been in reaction to this marginalization. The role of current educational institutions would therefore be to offer critical teaching of the musical canon as traditionally taught, in order to better reintegrate those who have been rejected.

While an opening has been created in recent years towards more fluid practices, a decompartmentalization of the identity of the composer can already be observed in some composers who are moving away from "binaries", particularly with Danielle Palardy Roger, Diane Labrosse and Joane Héту - pioneers of the "musique actuelle"- but also with composers such as Nicole Lizée and Katia Makhissi-Warren.

Cool Control, Occam, and Océan: The Radigue and Bozzini Game

Emmanuelle Majeau-Bettez (McGill University)

This article analyzes the dynamics of the new and current collaboration between the Montreal-based Bozzini String Quartet and female electronic music pioneer Éliane Radigue. Starting in the late 1960s, Radigue's electronic music career has been characterized by seemingly unchanging hour-long pieces in which organic micro oscillations between pitches replace traditional rhythm. Since 2001, Radigue has turned to working with instrumentalists, using an "intuitive-instinctive compositional process" akin to "oral transmission of ancient traditional music" (Sonami 2017). While the few academics that have shown interest in Radigue's instrumental music have focussed their attention on the oral aspects of her compositions, this paper seeks to move beyond non-written formal parameters of her music, and explore the ways in which the actual sound of a Radigue piece generates radically new understandings of performance and composition. Drawing on field notes and recordings of the Bozzini rehearsals at Radigue's apartment on July 2017, as well as on the author's correspondence with Radigue and the quartet, this paper highlights moments of strong emotional response to, or caused by, Radigue's sound. Affective reactions on both Radigue's and the quartet's side reveal points of tension between different assumptions regarding collective creation, and completely reorient what it means to own, to transmit, to perform and to compose music. Spectrograms and recordings of the Bozzini's attempts to create a Radigue sound will be used to further analyze these points of tension, and will reveal that in order to successfully play a Radigue instrumental piece, the Bozzinis need to reproduce every element of Radigue's previous electronic music—the string quartet needs to "become" Radigue's electronic instrument.

« Rip It Up and Start Again » : Reconfigurations de l'audible sous le régime esthétique des arts

Daniel Frappier (Université du Québec à Montréal)

This paper proposes to rethink the integration of noise in music, a phenomenon too often confined in the borders of the twentieth and twenty-first centuries, under the light of Jacques Rancière's reflections on what he calls the "aesthetic regime": a revolution in the ways of thinking and feeling which, propelled by Romanticism and still ongoing, disrupts the conceptualizations of society and culture inherited from ancient Greece. In terms of artistic creation and appreciation, the new era is characterized by a decline of the classic ideal of eloquence, of the form entirely guided by a content to be transmitted, for the benefit of the more ambiguous model of the "mute speech", of the signification that is beyond any master's control. The latter, Rancière explains, can be interpreted in two ways. As the immanence of logos in pathos, it is the expressive power of mute things themselves: the secret signification or poetry of unimportant details, accessible to anyone who knows how to look properly. As the immanence of pathos in logos, inversely, it is the share of nonsense hiding behind the most rigorously articulated speech just as in any other rational construction: an obscure force to which the poet-psychoanalyst or metaphysician tries, somehow, to give voice and body. If the mute speech and its two contradictory forms come to oust the old eloquence as the principle of artistic creation, it is because the whole aesthetic regime revolves around the idea of a radical identity between all opposites: the noble and the vulgar, the active and the passive, the conscious and the unconscious, etc. So, building on these reflections, this paper proposes to retrace some of the practices and discourses which, since Romanticism and up to this day, blur the lines between sense and nonsense, art and non-art, music and noise.

Les auteurs

Marie-Pier Leduc

Université de Montréal

Marie-Pier Leduc est doctorante en musicologie à l'Université de Montréal en cotutelle avec l'Université libre de Bruxelles (bourse Joseph-Armand-Bombardier du CRSH). Ses recherches se concentrent principalement sur les enjeux médiatiques reliés à la vie musicale française durant la Troisième République, à partir de la figure du critique musical Émile Vuillermoz. En 2017, elle a gagné le premier prix au concours de conférences Présence de la musique de la SQRM. Elle est également active dans le domaine de l'édition pour la collection « MusicologieS » des Éditions Vrin et est chargée de cours à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Kristin Franseen

McGill University

Kristin Franseen is a PhD candidate in musicology at McGill University. Her dissertation, supervised by Lloyd Whitesell, is entitled "Ghosts in the Archives: The Queer Knowledge and Public Musicology of Vernon Lee, Rosa Newmarch, and Edward Prime-Stevenson." She received an MA in music history from the University of Wisconsin-Madison (2013) and a BA in music (double bass) and women's studies from the University of Wisconsin-Whitewater (2011). Franseen has presented at meetings of the Society for American Music, the American Musicological Society, and the Forum of the International Association for Word and Music Studies. Her research is supported by the FRQSC.

Vanessa Blais-Tremblay

Université McGill

Vanessa Blais-Tremblay est titulaire d'un doctorat en musicologie et d'une spécialisation en études du genre et des femmes de l'Université McGill. Ses recherches portent sur la musique et la vie musicale des femmes, en particulier sur les relations entre identité, esthétique et genre, et sur les processus de légitimation culturelle — une approche se situant au confluent de la sociomusicologie et de l'historiographie. Plusieurs articles issus de sa thèse sont à paraître en 2019 et en 2020, notamment dans *Jazz and Culture*, *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*, et *Recherches Féministes*.

Vicky Tremblay

Université du Québec à Montréal

Vicky Tremblay est pianiste, enseignante et étudiante au baccalauréat au département de musique de l'Université du Québec à Montréal.

Emmanuelle Majeau-Bettez

McGill University

Emanuelle Majeau-Bettez est étudiante au doctorat en musicologie et études féministes à l'Université McGill, où elle est supervisée par David Brackett. Ses recherches sur la compositrice Éliane Radigue sont soutenues par le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH). Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Circuit, musiques contemporaines* et, dès l'automne 2019, elle fera partie de l'équipe de recherche du projet MICA à l'IRCAM. En dehors de ses études académiques, Emanuelle est professeure de piano à l'École de musique de Verdun et au Camp musical Père Lindsay, et elle est complètement passionnée de surf.

Daniel Frappier

Université du Québec à Montréal

Daniel Frappier est doctorant en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal. Sa thèse porte sur les jeux d'influences entre la peinture et la musique, du romantisme à aujourd'hui, pensés à travers la notion de « devenir-passif » de l'art proposée par Jacques Rancière : tendance, chez les créateurs des deux derniers siècles, à se dessaisir de leurs pouvoirs pour laisser parler la matière. À ce jour, ses travaux ont reçu les appuis du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec. Son mémoire de maîtrise, dont les grandes lignes sont ici reprises, s'est mérité le Prix des professeurs du département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

