

Composer, enseigner et diffuser à la rencontre des musiques du monde : un entretien avec José Evangelista
Composing, Teaching, and Promoting World Music: A Conversation with José Evangelista

Flavia Gervasi

Volume 27, Number 3, 2017

Illusions polyphoniques : José Evangelista et l'hétérophonie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1042835ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1042835ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Gervasi, F. (2017). Composer, enseigner et diffuser à la rencontre des musiques du monde : un entretien avec José Evangelista. *Circuit*, 27(3), 11–21.
<https://doi.org/10.7202/1042835ar>

Article abstract

On July 26, 2017, the ethnomusicologist Flavia Gervasi met with José Evangelista to discuss the influence of world music on his work as a composer, professor, and promoter. Evangelista is known not only for his involvement in contemporary classical music, but also for his work in promoting non-Western music in Montreal, both as a teacher and as a cultural emissary. The goal of the meeting was to answer the following question: How does a composer who was trained in the Western musical tradition approach non-Western music, which is normally the object of epistemological reflection for ethnomusicologists and anthropologists of music?

Composer, enseigner et diffuser à la rencontre des musiques du monde : un entretien avec José Evangelista

Flavia Gervasi

En septembre 2007, peu après avoir quitté l'Italie pour entamer, à Montréal, un doctorat sur un sujet ethnomusicologique¹, j'ai découvert avec étonnement l'existence, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, d'un atelier de gamelan fondé non pas par un ethnomusicologue ou un anthropologue de la musique, mais plutôt par un compositeur réputé, originaire d'Espagne et naturalisé canadien. Ce compositeur si ouvert aux musiques du monde est José Evangelista. Ce nom est, par la suite, très souvent revenu au cours de mes activités de recherches et d'enseignement à la Faculté de musique. Toutefois, ce n'est que récemment, à l'occasion de ce numéro de *Circuit* qui lui est dédié, que j'ai eu un premier dialogue avec lui afin d'approfondir son rapport avec les musiques non occidentales.

C'est ainsi que, le 26 juillet 2017, José Evangelista et moi avons eu une longue et riche conversation via Skype, au sujet de l'influence que les musiques du monde ont eue sur son travail de compositeur, de professeur et de diffuseur. En effet, Evangelista est reconnu non seulement pour son engagement envers la musique classique contemporaine, mais aussi pour sa contribution importante à la diffusion de musiques non occidentales à Montréal, cela tant à titre d'enseignant que d'opérateur culturel. Peu après son arrivée au Canada en 1969, Evangelista s'installe à Montréal où, parallèlement à la composition, il entreprendra ensuite deux activités complémentaires : d'une part, la diffusion de musiques non occidentales en créant une société de concerts appelée « Traditions musicales du monde », et d'autre part, une carrière de professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Dans cette institution d'enseignement, sa contribution est profondément

1. Pendant ma recherche doctorale, réalisée sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, je me suis intéressée à l'esthétique vocale de tradition orale de deux générations de chanteurs du sud de l'Italie, celle des vieux chanteurs paysans et celle des revivalistes désormais actifs dans les circuits internationaux de la *world music*.

2. Jonathan Goldman (2014), « Du gamelan balinais à l'hétérophonie contemporaine », dans Goldman (dir.), *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 77-102.

marquée par l'atelier de gamelan qu'il a fondé, ainsi que par un cours créé par lui-même et dont le titre, « Panorama des musiques du monde », est très représentatif de ses enjeux.

Les œuvres de José Evangelista sont jouées partout dans le monde, et il n'est pas difficile de trouver des informations sur sa carrière de compositeur ou des commentaires approfondis sur ses compositions. Ces dernières ont fait l'objet d'importantes publications musicologiques, dont celle – pour ne citer qu'un exemple récent – de Jonathan Goldman, publiée dans l'ouvrage collectif *La création musicale au Québec*, paru en 2014 sous la direction de ce dernier². Dans son chapitre, le musicologue rend compte de l'attachement de José Evangelista à la tradition musicale balinaise, en analysant la pièce *Ô Bali* (1989). En effet, Evangelista a toujours alimenté sa curiosité pour les musiques du monde, et plus particulièrement pour les traditions musicales du Sud-Est asiatique. Toute son activité musicale reflète cet intérêt et, d'une certaine manière, en est tributaire. Ses œuvres nous parlent à la fois de ses origines espagnoles, de sa fascination pour le gamelan indonésien et de son adhésion à l'esthétique des avant-gardes occidentales.

La curiosité qui anime cet entretien remonte à 2007, alors que je découvrais que José Evangelista avait fait venir, en 1986, deux gamelans à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, créant du même coup un atelier pour initier les étudiants à cette pratique instrumentale, ceci grâce à l'enseignement de professeurs indonésiens invités. La question, pour moi, demeurerait toujours la même : pourquoi tout cela avait-il été fait par un compositeur, et non pas par un ethnomusicologue ? Cet entretien est donc une occasion de revenir sur des aspects de la vie de compositeur, de pédagogue et de promoteur des musiques du monde de José Evangelista, mais à travers le regard d'une ethnomusicologue qui se demande : que fait ce compositeur de formation occidentale avec ces musiques non occidentales, qui constituent habituellement, pour un ethnomusicologue ou un anthropologue de la musique, un objet de réflexion épistémologique ? Que peut nous apprendre ce compositeur sur les musiques du monde ? C'est un peu comme de demander à quelqu'un de nous prêter ses lunettes afin de mieux comprendre comment il percevait, lui, ce même monde que nous regardons nous aussi tous les jours, mais d'un point de vue qui est tout autre.

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

Flavia Gervasi : Dans son livre d'introduction à la *world music*, l'ethnomusicologue américain Philip Bohlman décrit l'expérience d'un Occidental

avec des musiques non occidentales comme une rencontre³. Cette rencontre avec des musiques culturellement distantes engendre, selon Bohlman, un changement profond dans la manière de percevoir, de vivre et de concevoir ces musiques. Selon la reconstruction de l'expérience de la rencontre qui constitue le travail de l'ethnomusicologue, il y a toujours une première réaction à l'écoute et à la découverte de ces musiques, qui peut être la stupeur, l'émerveillement, le respect, la gêne, etc. ; à cette première réaction s'ajoute toujours ensuite une révélation qui peut changer une vie. Quand et comment avez-vous eu votre première rencontre avec des musiques non occidentales et quelles sont ces musiques ?

José Evangelista : Curieusement, c'est en passant par l'Italie. Ce premier contact, je l'ai eu en voyageant en Italie avec mes parents, quand j'avais 23 ou 24 ans. Quelqu'un m'avait déjà prévenu qu'il était très intéressant de se familiariser avec les musiques du monde. L'Italie, c'est le premier pays étranger que j'ai visité et j'en ai profité pour me documenter et acheter, lors de mes passages à Rome et à Florence, autant d'enregistrements que je pouvais sur l'Indonésie. Je possède donc un grand nombre de disques achetés en Italie.

C'est Luis de Pablo, compositeur espagnol établi à Madrid avec qui je suis entré en contact en 1962 environ, qui – en discutant de musique en général – m'a initié à la connaissance des musiques du monde. Il mettait l'accent sur la variété d'approches inédites de ces musiques, par rapport à la tradition occidentale.

F. G. : L'Indonésie est donc le premier pays non occidental dont les caractéristiques musicales vous ont intéressé. Les cultures musicales indonésiennes, le gamelan javanais, le piano birman ont touché votre curiosité de compositeur, voire transformé votre conception de l'écriture musicale... Qu'est-ce qui vous a séduit en particulier dans ces musiques ?

J. E. : Essentiellement, il y a deux aspects. Le premier, c'est que les musiques du monde sont souvent des musiques très immédiates, touchant directement l'auditeur. Le deuxième aspect concerne le fait que les musiques du monde sont sophistiquées, elles peuvent donc être étudiées par une discipline comme la musicologie et les résultats de telles études donnent des réponses intéressantes. C'est une situation idéale pour le compositeur, puisqu'il s'agit de musiques sur lesquelles on peut construire un discours savant et académique, mais en même temps, ce sont des musiques accessibles à tout le monde. Pour l'Indonésie, cette considération est particulièrement véridique, et ici je pense surtout à la musique balinaise. Cette dernière est, en effet,

3. Philip Vilas Bohlman (2002), *World Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

une musique immédiate à l'écoute, très riche. Toutefois, elle est aussi une musique savante, sophistiquée.

F. G. : Avez-vous eu dès le départ une approche analytique vis-à-vis de ces musiques ou vous vous concentriez-vous plutôt sur les aspects liés à la simple perception des sons et des architectures sonores ?

J. E. : Les deux. D'une part, c'était pour moi un modèle de musique parfaite à l'écoute. D'autre part, j'ai cherché à comprendre cette musique. Pour ce faire, je me suis, par exemple, acheté des ouvrages classiques portant sur ces musiques. Par ailleurs, l'écoute de ces musiques a toujours été un plaisir pour moi. Par exemple, la semaine dernière, je faisais des exercices à la maison et, en même temps, j'écoutais de la musique javanaise !

F. G. : Afin de mieux saisir le mode de fonctionnement de ces musiques, avez-vous élaboré une méthode de transcription particulière et spécifique ?

J. E. : Non. Au contraire, j'ai essayé d'avoir une vision de ces musiques en passant par le prisme de la notation occidentale. Je me suis immédiatement rendu compte des difficultés, notamment en ce qui concerne l'alternance entre les parties d'improvisation et celles qui restent fixes. Dans la musique indonésienne, et particulièrement dans la musique de Java, la conception de la pratique musicale est plutôt orchestrale. C'est compliqué, car il y a des parties rythmiquement simples, que l'on peut transcrire, mais il y a aussi beaucoup de composantes du discours comportant une partie d'improvisation, dont la transcription n'est pas facile, à moins de devenir soi-même un expert de ces musiques improvisées. Pour certaines musiques de l'Inde, par exemple, il y a une partie qui est fixe et relativement accessible, mais pour rendre justice à ces musiques, il faut également connaître les règles internes de l'improvisation. J'ai souvent fait des compromis à cet égard, ce qui m'a permis de proposer une approche extrêmement personnelle du travail de composition qui s'inspire de ces musiques.

F. G. : Votre formation passe à la fois par la découverte de Messiaen, Ligeti et Ives, de la polyrythmie et de la micropolyphonie, et celle des architectures complexes du gamelan javanais. Comment se déroule le travail d'intégration des musiques extra-occidentales dans votre propre processus d'écriture musicale, en tant que compositeur savant occidental ?

J. E. : Je passe par l'écriture. Par exemple, j'ai profité de quelques rares transcriptions de musiques javanaises, alors que pour la musique indienne, ce genre de transcriptions est plus problématique en raison du grand nombre de variations. Ces dernières donnent l'impression d'écouter une œuvre qui se

renouvelle chaque fois. C'est pourquoi j'ai parlé de compromis. Par exemple, j'ai composé une pièce qui s'appelle *Alap & Gat* (1998)⁴, dans laquelle les deux termes du titre correspondent aux deux mouvements de la musique indienne: le premier est lent, et le deuxième est rapide. J'ai ainsi capté cette idée, mais pas du tout avec l'intention de faire une musique qui « sonne indien ». Cet aspect ne m'intéresse pas. Au contraire, l'approche que j'utilise me permet de dégager des concepts propres à ces musiques, mais ensuite, j'applique les concepts dégagés à l'une des composantes musicales propres à la tradition occidentale: cela peut être le système métrorhythmique, ou bien les instruments de musique ou même, lorsque c'est possible, des familles d'instruments. Bref, ce sont les concepts qui m'intéressent dans mon travail créatif de composition.

F. G. : Vous avez composé autant pour des petits ensembles que pour l'orchestre ou le piano. Est-ce qu'il vous est arrivé d'intégrer à vos pièces des instruments de musique provenant des traditions extraoccidentales ?

J. E. : Très peu, mais j'ai tout de même composé une œuvre qui s'appelle *Concerto Kebyar* (1998), pour ondes Martenot solistes et gamelan gong kebyar, dans laquelle le gamelan joue le rôle de l'orchestre, tandis que, non sans ironie, les ondes Martenot, cet instrument typique des avant-gardes du xx^e siècle, agissent comme soliste.

F. G. : Vous nous avez parlé de votre rapport avec les musiques d'Indonésie et, plus généralement, du Sud-Est asiatique. Mises à part ces traditions, y a-t-il d'autres cultures musicales qui vous ont nourri et influencé ? Vous est-il arrivé de considérer les musiques traditionnelles de votre pays d'origine, l'Espagne, comme des musiques du monde ? Qu'impliquerait pour vous un tel changement de perspective ?

J. E. : Je me suis intéressé à toutes les musiques possibles, mais il y en a certaines qui ont touché mes préférences de façon plus importante – avec, pourtant, des différences significatives entre elles. Par exemple, je suis très intéressé par les musiques de l'Islam, surtout parce que ces musiques sont liées à un aspect plus personnel relevant du rapport que j'ai, en tant que compositeur, avec mes propres origines. L'ouverture sur les musiques du monde m'a permis, en fait, de faire un lien auquel je n'aurais jamais pensé autrement, c'est-à-dire le rapport entre l'héritage musulman de l'Espagne et la question des musiques du monde. En commençant à concevoir les musiques traditionnelles espagnoles comme faisant partie des musiques du monde, j'ai porté un regard différent sur celles-ci. Par exemple, je n'avais jamais réfléchi au

4. *Alap & Gat* est une œuvre de musique de chambre (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, percussion, harpe, piano, cordes, avec archet, non spécifiées). [ndlr: Pour plus de détails sur cette œuvre, voir l'analyse de Zihua Tan, ici même dans ce numéro.]

fait que les musiques que je chantais pendant mon enfance, mais aussi que j'entendais chanter autour de moi, entretenaient un rapport avec le monde de l'Islam. Cela m'a également permis d'intégrer le fait que l'Espagne possède un héritage riche et, surtout, sensiblement différent de celui d'autres pays européens comme la France, l'Allemagne, l'Autriche, etc.

La musique traditionnelle espagnole est une musique monodique, basée sur une ornementation très riche et sur la microtonalité. Ce sont des éléments qui n'existent pas dans la musique traditionnelle française, ou allemande et autrichienne, alors que, si l'on visite l'Italie ou l'Espagne, on retrouve des sonorités très différentes dans leurs musiques populaires. À partir de ces constats, j'ai ensuite ajouté un peu de fantaisie et je me suis créé un monde pour apporter un nouveau regard sur les musiques de l'Espagne. Tous ces aspects ont été intégrés à une portion significative de ma production musicale qui demeure particulièrement importante pour moi : il s'agit d'une douzaine d'œuvres que j'ai écrites en m'inspirant de la musique de l'Espagne⁵.

5. Parmi les titres les plus représentatifs d'œuvres inspirées des musiques espagnoles, on peut citer : *Monodías españolas* (1989), pour piano ; *Ramillete de canciones populares (Petit bouquet de chansons populaires)* (1989), pour guitare, harpe, voix, violon et violoncelle ; *Airs d'Espagne* (1992), pour orchestre à cordes ; *Spanish garland. 12 folk melodies from Spain* (1993), pour flûte, violon, clarinette et violoncelle ; *Manuscrit trouvé à Saragosse* (2001), opéra en 20 scènes pour neuf chanteurs et dix musiciens.

F. G. : À la lumière de ce que vous nous racontez à propos de votre processus de création, qui s'inspire des musiques du monde, pourrait-on affirmer que ce que vous pratiquez dans votre écriture est une manière de transfiguration sonore des matériaux musicaux extra-occidentaux ?

J. E. : Oui, mais avec un peu d'ironie. Car au cours de ce processus, je me prête toujours à un véritable jeu et à des expériences de création qui ouvrent de nouvelles perspectives. Je ne cherche pas à conserver les spécificités des musiques desquelles je m'inspire, mais je me préoccupe toujours de faire des réélaborations. Pour le dire dans d'autres mots, je n'arrive pas à faire exactement la même chose qui se fait dans la source musicale. D'ailleurs, cet aspect m'intéresse moins. Je porte surtout attention à ce que la source soit musicalement intéressante et riche pour mes compositions.

F. G. : Revenons plus particulièrement aux traditions musicales du Sud-Est asiatique. Les musiques indonésiennes (balinaise et javanaise) auxquelles vous vous êtes intéressé sont toujours associées à des cérémonies et à des rituels qui, dans ces cultures, ont une profonde valeur religieuse. Il serait intéressant de savoir si, en tant que compositeur, vous vous intéressez également à ces aspects, qui relèvent plutôt du domaine de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie de la musique. Prenez-vous en compte les composantes cérémonielles, religieuses et rituelles, propres à ces musiques, ou retenez-vous surtout les aspects strictement sonores ?

J. E. : J'admets m'être surtout intéressé aux aspects sonores et musicaux. À ce titre, je me trouvais devant des trésors, mais pour tout ce qui a trait aux aspects rituels, n'étant pas moi-même croyant, je ne m'en suis pas préoccupé. Peut-être que cela me touche davantage maintenant, car je suis plus vieux...

F. G. : Vous avez souvent évoqué l'importance de l'aspect rythmique des musiques du monde auxquelles vous vous êtes intéressé. Ainsi, pour passer à un autre aspect qui est très présent, et souvent même central, dans les cultures musicales qui vous intéressent, quelle est la place du corps dans votre travail de conception d'une composition musicale ? Autrement dit, est-ce qu'il y a une composante corporelle dans votre musique, ou vos pièces sont-elles plutôt conçues pour satisfaire l'oreille et l'intellect ?

J. E. : Je reste surtout ancré au plan sonore. Je connais bien sûr des musiques où le corps intervient, même dans la musique contemporaine. Cependant, dans mes œuvres, l'aspect lié au corps est très marginal. Je porte davantage attention aux instruments et aux ensembles, par exemple.

F. G. : Afin d'approfondir votre connaissance de ces musiques, comment se sont construits vos rapports avec l'Indonésie et les autres pays du Sud-Est asiatique, dont les sonorités vous ont fasciné depuis votre jeunesse ?

J. E. : Je suis allé en Indonésie à plusieurs reprises, mais beaucoup moins dans les autres pays. Curieusement, j'ai surtout trouvé la documentation musicale dont j'avais besoin à Montréal et dans des bibliothèques. Très souvent, j'ai travaillé sur des enregistrements de musiques complexes à partir d'anciens rubans, en réduisant la vitesse afin de mettre en évidence des caractéristiques rythmiques très complexes qui autrement étaient imperceptibles. C'est un processus artificiel et, évidemment, extérieur au contexte rituel et à la fonctionnalité de ces musiques.

F. G. : À Montréal, où vous habitez, entretenez-vous des relations avec des Indonésiens à qui vous vous référez pour continuer d'étudier et d'approfondir leur tradition musicale ?

J. E. : Le problème est qu'ici on n'a pas tous les degrés et les variétés possibles de formation culturelle, et souvent les gens des communautés culturelles à Montréal ne s'intéressent pas à la musique de leur pays, pas plus que les publics occidentaux ne s'intéressent aux œuvres de leurs compositeurs. Cela n'est pourtant pas une surprise pour moi. Ainsi, c'est moi qui ai fait venir à Montréal des personnes qui ont fait connaître une tradition musicale comme celle du gamelan.

Je rebondis sur le fait que mes principales sources de connaissance et d'étude de ces musiques restent pourtant les enregistrements et, occasionnellement, les transcriptions que j'arrive à repérer dans les bibliothèques. Par ailleurs, j'ai réalisé moi-même des enregistrements et des vidéos sur place, pendant mes séjours. En définitive, tout en gardant toujours une approche de compositeur, je me suis beaucoup préoccupé de me documenter en allant chercher des matériaux musicaux, des enregistrements classés, ainsi que des disques commercialisés. De plus, j'ai eu la chance de connaître plusieurs ethnomusicologues, et d'en rencontrer personnellement un grand nombre, surtout ceux qui étaient de passage à Montréal. J'ai eu, par exemple, l'opportunité de connaître Simha Arom et son travail sur les musiques pygmées et de la Centrafrique; Hugo Zemp et ses recherches sur les musiques du Pacifique; et d'autres musicologues iraniens, japonais, etc. Pendant quelques années, avec ma femme et des amis, nous avons géré une société qui s'appelait « Traditions musicales du monde ». Au sein des activités de cette société, nous présentions, entre autres, des concerts de musiques du monde dans toutes sortes de formats. À titre d'exemple, en profitant du passage d'artistes en tournée à New York ou ailleurs en Amérique du Nord, nous avons présenté des œuvres de théâtre musical, des ballets, etc. En même temps, profitant de la présence à Montréal de ces artistes du monde, j'avais la possibilité de leur poser des questions sur les musiques qu'ils venaient proposer, approfondissant ainsi ma connaissance de celles-ci.

F. G. : En changeant de perspective, comment s'est développée votre expérience au sein d'un gamelan en tant que musicien? Avez-vous eu un maître provenant de cette culture musicale qui vous a introduit aux principes de cette pratique, ou avez-vous travaillé en cherchant tout seul à la saisir?

J. E. : J'ai joué dans un gamelan quand nous en avons reçu un à l'Université de Montréal. Je me suis inscrit à tous les cours de gamelan et j'ai participé à tous les ateliers. Par ailleurs, j'ai beaucoup lu sur cette musique, je l'ai étudiée. Un aspect qui est devenu vraiment important pour moi est le principe de l'hétérophonie, avec l'idée de créer des fausses polyphonies. Je m'intéressais à des musiques très complexes sur les plans polyphonique et harmonique, et quand je suis entré en contact avec la musique de l'Indonésie, c'est cette découverte qui m'a permis de m'ouvrir à la possibilité, toute nouvelle pour moi, de faire de la musique hétérophonique, ou que l'on peut qualifier d'« apparemment polyphonique ». Cette dernière est basée sur une même mélodie interprétée par plusieurs intervenants superposés, *comme si* c'était une polyphonie.

En ce qui concerne les relations avec des répondants, j'ai eu effectivement des contacts avec des personnes issues de la culture balinaise, mais seulement à l'occasion. En Indonésie et à Java, j'ai parfois pu rencontrer des personnes qui me donnaient des idées, mais jamais de façon systématique. Au début, j'ai connu la difficulté de la langue, mais après, quand j'ai appris l'indonésien, même à un niveau de base, mes communications avec mes interlocuteurs sont devenues plus faciles.

F. G. : Dans les commentaires ou analyses de vos compositions, on retrouve souvent la notion d'hétérophonie, puisque les lignes mélodiques que vous créez superposent pour ainsi dire des échos d'elles-mêmes, produisant chez le perceuteur – comme vous l'expliquiez plus haut – l'illusion d'une polyphonie. Vous-même, comment définiriez-vous votre musique ?

J. E. : Je me lance dans l'exploration d'une musique, je dégage les caractéristiques particulières à cette musique (indienne, par exemple, comme je l'ai expliqué plus haut), et je construis ma pièce en la fondant sur une longue mélodie. Il y a une différence entre le schéma de la musique indienne qui alterne des mouvements lents et des mouvements rapides. Par exemple, une fois, j'ai créé une mélodie de 80 notes (et quand je dis mélodie, je prends en compte tous les aspects expressifs et rythmiques d'une longue construction mélodique). C'était un *raga* long et complexe, mais pour moi l'idée était de pouvoir appliquer un concept propre à la musique indienne à un tout autre aspect musical, qui est la gamme chromatique. Ainsi, quelqu'un est venu me voir pour me dire qu'avec cette composition j'avais créé un « autre *raga* ». En d'autres termes, ce que je fais, c'est réaliser une longue mélodie, comme un *raga*, mais dans un contexte musical occidental.

F. G. : Votre apport pédagogique à l'Université de Montréal a été très important, et pas seulement en ce qui concerne l'atelier de gamelan. Vous avez également contribué de manière significative au domaine de la connaissance des musiques du monde en créant, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, un cours qui s'appelait « Panorama des musiques du monde ». Pour quel type de profil avez-vous conçu ce cours : pour les étudiants en musicologie ou bien pour les étudiants en composition ?

J. E. : Pour les deux : musicologues et compositeurs. J'ai profité de ces différents types de personnalités pour tester les différentes réactions vis-à-vis des musiques du monde. C'est un cours qui a connu une évolution : au fur et à mesure, je suis allé vers une plus grande variété de matériaux, parce qu'il était important de se familiariser avec les sons de ces différentes musiques. Il y avait toujours un processus de découverte : les étudiants me racontaient

qu'ils découvraient des choses dans ces musiques auxquelles ils n'avaient jamais pensé avant. Cet aspect était très gratifiant pour moi. Je pense avoir aussi éveillé quelques vocations. Par exemple, il y a eu des cas d'étudiants qui, découvrant des aspects musicaux nouveaux, décidaient de changer leur carrière. J'ai surtout eu des étudiants en composition qui ont commencé à s'intéresser aux musiques du monde, mais, ce qui me frappait, c'était le fait que j'avais un grand nombre de chanteuses dans mes cours.

La tâche des étudiants du cours était très claire pour moi : il fallait qu'ils parviennent à reconnaître des extraits musicaux, et à en repérer la culture d'appartenance, le genre, ainsi que certains détails – par exemple, s'il s'agissait de musiques de cour, de musiques rituelles, etc. L'écoute occupait une place privilégiée dans ce cours. D'ailleurs, comment voulez-vous connaître une musique si la radio ou la télévision ne la jouent pas ? Mon objectif était de permettre aux étudiants de se familiariser avec les sonorités de n'importe quelle tradition musicale du monde.

Enfin, il y avait une mise en contexte générale à travers laquelle l'étudiant recevait des informations sur la culture musicale écoutée. Pour moi, c'était un véritable défi que d'arriver à présenter cette culture par une synthèse efficace.

Cela restait un cours général, car il fallait faire en sorte qu'il reste accessible à tous nos étudiants ; ce qui explique, d'ailleurs, le fait qu'il n'y avait pas de transcriptions ni d'analyses à faire.

Un autre aspect sur lequel j'ai beaucoup insisté quand je suis devenu professeur à l'Université de Montréal, c'était la pratique musicale : l'interprétation. Dans cette optique, l'instauration de l'atelier gamelan a été très importante. En effet, n'importe qui peut se joindre à une formation de musique javanaise. On peut y jouer des musiques très complexes dans l'ensemble, en exécutant des parties simples. Je me rappelle qu'il y avait des gens sans aucune formation musicale, voire sans véritable sens musical, qui pouvaient se joindre à l'ensemble en jouant des parties plus simples, aux côtés de parties plus complexes qui demandaient un niveau de formation plus élevé.

F. G. : Vos compositions sont jouées partout dans le monde. Savez-vous si votre public, les gens qui vous écoutent, perçoivent le côté ethnique et exotique de votre musique, ou si vous écrivez une musique qui sonne « occidentale » à leurs oreilles ? À ce propos, quels sont les retours que vous avez sur vos compositions s'inspirant de musiques non occidentales ?

J. E. : Il y a ces deux types de réception. Très souvent, des personnes viennent me voir après les concerts et se lancent dans des discours sur le sens profond de ce type de musique. Parfois, les auditeurs perçoivent aussi ma démarche

comme étant très naturelle. Il faut quand même dire que ce qualificatif de musique « exotique » revient souvent dans les commentaires des gens qui écoutent mes compositions.

F. G. : Actuellement, est-ce qu'il y a une culture musicale que vous aimeriez bien approfondir, ou que vous pensez qui pourrait vous inspirer pour réaliser de nouvelles compositions ?

J. E. : Je ne sais pas. Pour le moment, je sors d'une période de vie artistique et musicale très intense et pleine d'échéances. Dans les prochains temps, je compte revenir à une situation plus tranquille. J'aimerais surtout me concentrer sur la composition de musiques vocales et d'opéras de chambre. J'ai deux ou trois projets auxquels je tiens beaucoup, mais qui traînent depuis quelque temps.

F. G. : Est-ce qu'il y a un lien avec les musiques du monde dans ces projets vocaux auxquels vous voulez vous consacrer ?

J. E. : Je ne sais pas encore...