

Introduction : José Evangelista, ou l'ouverture sonore à l'Autre

Maxime McKinley

Volume 27, Number 3, 2017

Illusions polyphoniques : José Evangelista et l'hétérophonie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1042834ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1042834ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

McKinley, M. (2017). Introduction : José Evangelista, ou l'ouverture sonore à l'Autre. *Circuit*, 27(3), 5–9. <https://doi.org/10.7202/1042834ar>

Introduction : José Evangelista, ou l'ouverture sonore à l'Autre

Maxime McKinley

Par la présente livraison, *Circuit* poursuit une série de numéros monographiques consacrés à des compositeurs québécois marquants, en phase avec la Série hommage de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) qui, tous les deux ans, fédère une saison artistique autour d'un créateur dont on souhaite accroître, renforcer et approfondir l'apport à la collectivité¹. Ainsi, après Claude Vivier, Gilles Tremblay, Ana Sokolović, Denis Gougeon et John Rea, les projecteurs se tournent, pour la saison 2017-2018, vers José Evangelista².

Né en 1943 à Valence, en Espagne, immigré au Canada en 1969 (et établi à Montréal depuis 1970), Evangelista a développé une approche musicale extrêmement ciblée et cohérente. Il a tôt trouvé un jardin à la fois précis et vaste, qu'il continue de cultiver aujourd'hui. Si bien qu'en lisant l'entrée sur Evangelista dans le *Grove Music Online*, rédigée par Marta Cureses, on a déjà accès, en deux phrases (70 mots), à une vue d'ensemble assez complète :

Evangelista has specialized in Asian music, and the melodic style of his works reflects his study of the Javanese gamelan (Surakarta, 1980), Burmese piano (Rangoon, 1986) and Balinese gamelan (Montreal, 1987-92). Melody is the point of departure in his music, and he has developed a personal aesthetic and a broadly based compositional style in which the Spanish tradition, the Indonesian gamelan, and Western avant-garde and modal elements are all combined³.

Toujours dans cet esprit de synthèse et d'ergonomie, il est légitime de se demander si un numéro entier de *Circuit* peut rivaliser avec les trois phrases qui suivent, tirées de la notice biographique d'Evangelista dans le livret du disque, devenu classique, *Montréal postmoderne* :

1. Voir : www.smcq.qc.ca/smcq/fr/hommage/2017/ (consulté le 17 septembre 2017).

2. Voir notre collection en ligne pour les numéros « hommage » précédents : www.revuecircuit.ca/collection/ (consulté le 17 septembre 2017).

3. www.oxfordmusiconline.com/public/ (consulté le 17 septembre 2017).

4. Véronique Robert et Pamela Margles (1985), livret du disque *Montréal postmoderne*, Centredisques, CMC-CD 5194.

5. Colette Mersy (dossier suscité par) (1990), « Qu'est-ce que le postmodernisme musical? », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, n° 1, p. 15.

6. *Ibid.*, p. 23.

7. Vol. 1, n° 2, 1991, p. 55-70.

8. José Evangelista (1992), « Un vieux moderne », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 3, n° 1, p. 32-34.

9. José Evangelista (2000), « Mon expérience privée du quatuor à cordes », vol. 11, n° 2, p. 67-68.

10. Vol. 12, n° 2, 2002.

José Evangelista poursuit une démarche où il explore des façons de faire une musique basée exclusivement sur la mélodie. Il a ainsi développé, autant pour des petits ensembles que pour l'orchestre ou le clavier, une écriture hétérophone où la ligne mélodique, engendrant des échos d'elle-même, crée une illusion de polyphonie. Sa musique est enracinée dans une vision très large de la tradition : à ses origines espagnoles s'est greffée l'influence du gamelan indonésien, de l'avant-garde occidentale et des musiques modales⁴.

Qui plus est, nous ne pouvons faire abstraction de la place occupée par Evangelista dans les pages déjà existantes de *Circuit*, et ce, dès son premier numéro, en 1990. En effet, on y retrouve des propos d'Evangelista dans la transcription d'une table ronde portant sur la notion de « postmodernisme ». Si John Rea y parle de citations musicales, Evangelista évoque plutôt l'idée d'hybridation :

Étant donné qu'on est arrivé à un cul-de-sac de la culture occidentale, on s'est dit que, peut-être, les autres cultures pourraient nous éclairer. Dans mon cas, l'idée d'écrire de la musique purement mélodique m'est venue de mon contact avec les autres cultures, parce que, justement, la plupart des cultures musicales du monde n'utilisent ni harmonie ni contrepoint⁵.

Puis, après avoir fait l'éloge de Steve Reich (dont il affirme que la musique est souvent moins répétitive que celle de Vivaldi), il ajoute :

Pour moi, les Américains ont eu cette qualité – c'est le message que j'ai reçu d'eux – de m'aider à prendre conscience du rôle social des compositeurs, de leur rôle dans la société. En Europe, on vit encore au millièmè étage d'une tour d'ivoire, au millièmè étage. [...] Quel est le rôle du compositeur de tradition classique aujourd'hui? [...] En comparaison des grandes possibilités de contact et de communication dont on dispose aujourd'hui, notre situation est ridicule. Et elle m'angoisse personnellement⁶.

Dès le numéro suivant, on trouvait ce qui constitue peut-être l'article le plus important d'Evangelista : « Pourquoi composer de la musique monodique⁷ ». L'essentiel de son langage musical y est décrit avec beaucoup de clarté, à partir de son chef-d'œuvre *Clos de vie* (1983). Suit, dans le vol. 3, n° 1, sa réaction à la venue de Pierre Boulez au Canada : il n'hésite pas à le qualifier de « vieux moderne » et même de « stalinien » (expression qu'il reprend de la table ronde déjà mentionnée), mais il réitère tout de même son admiration pour des œuvres comme *Pli selon pli*⁸. Ensuite, dans le vol. 11, n° 2, Evangelista relate son « expérience privée du quatuor à cordes », ainsi que ses collaborations avec les quatuors Kronos et Molinari⁹. Enfin, dans le numéro *Opéra aujourd'hui*¹⁰, Evangelista et le librettiste Alexis Nouss reviennent sur le processus de création de l'opéra *Manuscrit trouvé à Saragosse* (2001), tandis

que le musicologue français Nicolas Donin y témoigne de son expérience de spectateur. À cela, il faut ajouter « Une visite à l'atelier de José Evangelista », menée par Nicolas Gilbert, dans le numéro consacré à *La fabrique des œuvres*¹¹. Et, bien qu'il n'y soit pas question directement du travail d'Evangelista, il convient ici de rappeler à nos lecteurs le numéro *Musiciens sans frontières*¹², dirigé par Nathalie Fernando, dans lequel l'ethnomusicologie occupe une grande place (avec des contributions, par exemple, de Kofi Agawu et Bernard Lortat-Jacob). Enfin, ne passons pas sous silence le chapitre que Jonathan Goldman a consacré à Evangelista dans le livre *La création musicale au Québec*, un recueil d'analyses parues au fil des ans dans *Circuit*, mais avec quelques chapitres inédits, dont celui-ci au sujet de *Ô Bali* (1989)¹³.

Qu'ajouter, alors que ce panorama n'est même pas exhaustif? D'abord, il y aura toujours quelque chose de plus à dire au sujet de la musique d'Evangelista. De surcroît, nous tenterons à travers ces pages d'approfondir d'autres enjeux touchant au « comment », au « pourquoi », et à l'« avec-qui » de ce « quoi »... Ainsi, en premier lieu, l'ethnomusicologue **Flavia Gervasi** donne la parole à Evangelista lui-même au cours d'un entretien dans lequel les trois grands axes de son activité musicale sont couverts et mis en rapport: la composition, l'enseignement et la diffusion, cela toujours en lien avec des musiques non occidentales. Evangelista y rappelle, notamment, l'importance de l'hétérophonie dans son écriture musicale. Cette notion est approfondie dans l'article suivant. En effet, le musicologue marocain **Anis Fariji** signe une passionnante étude sur l'utilisation de cette technique chez le compositeur franco-libanais Zad Moultaqa (né en 1967), tissant au passage quelques parallèles avec Evangelista. Si ce dernier est souvent comparé à ses compatriotes du xx^e siècle s'étant aussi intéressés à la musique indonésienne (Colin McPhee, Gilles Tremblay, Claude Vivier), il est rafraîchissant de lire ici que son travail peut aussi être mis en rapport avec un compositeur né au Liban, bien ancré dans le xxi^e siècle.

Lorsque l'on observe le catalogue d'œuvres d'Evangelista – ici dressé pour nous par **Solenn Hellégouarch** –, l'une des choses qui frappe est la quantité, la qualité et la nature des sources littéraires. L'on constate, par exemple, un goût évident pour le groupe Oulipo (Ouvroir de littérature potentiel), notamment Raymond Queneau et Jacques Roubaud. Nous avons donc demandé au penseur et écrivain **Alexis Nouss**, collaborateur de longue date d'Evangelista, de rédiger un texte sur la place de la littérature dans l'œuvre de ce dernier. Nouss nous a livré un témoignage condensé, sensible, et ouvrant de belles fenêtres littéraires et philosophiques dans l'œuvre d'Evangelista: un espace qui mérite assurément d'être exploré.

11. Vol. 18, n° 1, 2008, p. 21-25.

12. Vol. 21, n° 2, 2011.

13. 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.

La rubrique Enquête, ici menée par **Danick Trottier** et **Jessica Pilon Pinette**, aborde pour sa part un projet d'envergure auquel a participé Evangelista il y a environ dix ans, avec quelques collègues compositeurs, et touchant de près à l'ethnomusicologie. Il s'agit d'un vaste concours international de composition en Chine, ayant généré la création d'œuvres qui font appel à des instruments traditionnels chinois et un orchestre symphonique. La rubrique Document reproduit, quant à elle, des notes schématiques d'Evangelista, dans lesquelles il dresse son « autoportrait » en quelques lignes : ce document lui sert régulièrement de référence lorsqu'il est invité à parler de son travail (conférences, interviews, etc.). Enfin, le Cahier d'analyse, signé **Zihua Tan**, est une plongée technique dans la grammaire compositionnelle d'Evangelista. Partant de *Clos de vie* (1983), déjà en partie « autoanalysée » par le compositeur en des pages plus anciennes de *Circuit*¹⁴, Tan aborde ensuite une œuvre plus récente, *Alap & Gat* (1998), permettant ainsi de créer un aperçu temporellement plus vaste sur le corpus et, notamment, un regard attentif sur la grande sophistication rythmique dont peut faire preuve l'écriture d'Evangelista.

14. Voir Evangelista, 1991, *op. cit.*

En complément au dossier thématique, nous trouvons, dans la rubrique Actualités, la chronique « Créé dans Le Vivier », préparée par **Gabrielle Blais-Sénéchal**¹⁵. Sont aussi proposées des actualités concernant deux compositeurs précédemment « hommés » par la SMCQ : des disques mettant à l'honneur la musique d'Ana Sokolović (comptes rendus de **Keiko Devaux**), et un livre de Robert Richard au sujet de Claude Vivier (compte rendu d'**Éric Legendre**). À noter qu'il n'est pas anodin que ces deux compositeurs figurent dans les Actualités de ce numéro, puisque Vivier est l'une des grandes influences d'Evangelista, qui a lui-même joué un rôle déterminant dans le parcours musical de Sokolović (elle fut son étudiante à l'Université de Montréal dans les années 1990, peu après son arrivée de Serbie¹⁶). Enfin, les illustrations du numéro sont de **Chiraz Chouchane**, une fascinante artiste tunisienne vivant en France et dont l'univers, à bien des égards, résonne bien avec celui d'Evangelista.

15. Qui reprend ainsi le flambeau de Cléo Palacio-Quintin, l'initiatrice de cette chronique.

16. Parmi les autres étudiants d'Evangelista, mentionnons, pour n'en nommer que quelques-uns, les compositeurs Simon Bertrand, Analia Llugdar et Samy Moussa.

La pertinence de l'œuvre d'Evangelista, en 2017, ne pose aucun doute. Cette musique constitue un espace transitionnel entre le local et le global, le Soi et l'Autre, faisant ainsi écho de façon cohérente, forte et expressive à la reconfiguration de l'échiquier mondial, moins polarisé qu'autrefois autour de quelques capitales occidentales dictant la marche à suivre. Attaché à la sophistication du système de notation musicale occidentale, désireux également une communication directe et immédiate, c'est au contact de l'Autre qu'il a trouvé des réponses, en particulier dans le gamelan indonésien (bali-

nais et javanais). Mais l'Autre, c'est souvent aussi soi-même (nous sommes «étrangers à nous-mêmes», selon la formule de Julia Kristeva¹⁷). Ainsi, découvrant un jour une puissante empreinte de musiques arabes dans le folklore de son Espagne natale, Evangelista s'est mis à l'écoute des autres jusque dans les chansons de son enfance. Cette pensée, cette sensibilité, que l'on pourrait qualifier, avec l'écrivain Antoine Volodine, de «post-exotique¹⁸», seront aussi explorées dans notre prochaine livraison (vol. 28, n° 1), codirigée par Sandeep Bhagwati et Jonathan Goldman, autour des «perspectives interculturelles de la musique d'aujourd'hui».

En terminant, je tiens à rendre hommage à Solemn Hellégouarch, notre secrétaire de rédaction depuis 2012, et aussi directrice administrative depuis 2014. Solemn, qui attend un enfant, en profite pour marquer un tournant et se diriger vers d'autres défis. Sa rigueur et son énergie ont beaucoup apporté à *Circuit* ces dernières années, et nous l'en remercions vivement! Nos meilleurs vœux de succès à elle pour l'avenir. Et, parlant d'avenir, nous sommes très heureux d'accueillir dans notre équipe le musicologue Paul Bazin, déjà connu de nos lecteurs¹⁹.

Bonne lecture!

Montréal, octobre 2017

17. Julia Kristeva (1988), *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard.

18. Voir, par exemple: Antoine Volodine (1998), *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard. Aussi: Antoine Volodine (2002), «Écrire en français une littérature étrangère», *Chaoïd*, n° 6, p. 52-58.

19. On trouvera la liste de ses contributions à *Circuit* ici: http://www.revuecircuit.ca/auteurs/bazin_pa/ (consulté le 15 octobre 2017).