

Pamela Jones. *alcides lanza: Portrait of a Composer*,  
Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007,  
266 p. ISBN 0-77353-264-1

Jonathan Goldman

Volume 10, numéro 1, décembre 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1054176ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1054176ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

#### Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

#### ISSN

1480-1132 (imprimé)

1929-7394 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

#### Citer ce compte rendu

Goldman, J. (2008). Compte rendu de [Pamela Jones. *alcides lanza: Portrait of a Composer*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, 266 p. ISBN 0-77353-264-1]. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(1), 94–98. <https://doi.org/10.7202/1054176ar>

---

**Pamela Jones.**

**alcides lanza: Portrait of a Composer**, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2007, 266 p. ISBN 0-77353-264-1.

---

La monographie de compositeur canadien est un genre relativement peu exploité à ce jour<sup>5</sup>. Parcourant l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, j'énumère plus d'une quinzaine de compositeurs canadiens ayant fait l'objet d'un ouvrage biographique: Calixa Lavallée, Healey Willan, Harry Somers, André Mathieu, R. Murray Schafer, Barbara Pentland, Jean Papineau-Couture, Serge Garant, Murray Adaskin, Colin McPhee, Hugh Le Caine, Jean Coulthard, Louis Applebaum, Violet Archer, Sophie-Carmen Eckhardt-Gramatté<sup>6</sup>, et pour autant qu'on le considère comme compositeur, Glenn Gould<sup>7</sup>. N'oublions pas d'ailleurs la biographie de Rodolphe Mathieu récemment parue et recensée dans le dernier numéro de ce périodique<sup>8</sup>. On note avec satisfaction que quatre de ces ouvrages sont consacrés à des femmes, mais on s'étonne néanmoins de ne pas disposer de biographies de figures majeures comme Pierre Mercure ou Claude Vivier<sup>9</sup>. La publication d'une biographie de compositeur qui traite en profondeur non seulement de la vie mais surtout des œuvres, et qui plus est, d'un compositeur bien vivant, mériterait l'éloge de la communauté musicale canadienne. Il faut donc saluer la publication d'une étude sur alcides lanza comportant plus de 200 pages par Pamela Jones au terme d'une décennie de recherche au Canada et en Argentine<sup>10</sup>.

La musique d'alcides lanza (né en 1929 à Rosario, en Argentine) est sans doute familière à plusieurs adeptes de la création musicale au Canada. Ce Montréalais d'adoption est l'auteur de dizaines d'œuvres, notamment des compositions mixtes pour instrument et/ou voix et bande ou dispositifs en temps réel (comme le cycle *arghanum* ou le *concerto pour piano midi et orchestre*), ainsi que de plusieurs pièces à caractère scénique ou théâtral écrites spécialement pour sa femme, la chanteuse/actrice Meg Sheppard<sup>11</sup>. Reconnu comme organisateur infatigable de concerts (notamment dévoué à promouvoir la musique contemporaine des Amériques), et fondateur de sa propre maison d'édition de partitions et de disques Shelan, il joue un rôle primordial dans la vie musicale montréalaise et canadienne depuis 35 ans<sup>12</sup>.

tique, on aurait apprécié trouver en complément un index des sujets, incluant entre autres les stations de radio et les principales émissions mentionnées. Il aurait aussi été souhaitable que l'index tienne compte des noms cités dans la chronologie descriptive, ce qui n'est pas le cas actuellement.

Dans le même ordre d'idées, le manque de rigueur dans la présentation de la bibliographie et des notes donne énormément de fil à retordre au lecteur. Tout d'abord, on relève au bas mot une centaine de sources qui apparaissent dans les notes de bas de page sans jamais être citées en bibliographie. Bien que l'espace manque ici pour en dresser une liste complète, il importe de mentionner au moins quelques monographies<sup>3</sup> et articles de périodiques<sup>4</sup>, avec les pages où l'auteur y fait référence. Ensuite, les différences entre les notes et les entrées bibliographiques rendent parfois les concordances très difficiles à établir. Voici quelques exemples: Miquel (1972), cité p. 84, 89 et 216, apparaît avec le même titre sous Miquel (1984), p. 429; une entrevue de Raymond David avec Raymond Laplante (1980), citée p. 19, apparaît sous Société Radio-Canada, p. 438; Courteau (1990), cité p. 95, apparaît sous Palascio-Morin (1990), p. 430; et Donner (1956) est une source pour laquelle il manque la date de parution en note (p. 322) et le nom de l'auteur en bibliographie (p. 427).

En croisant des points de vue sur le journalisme, les émissions éducatives et les différents volets de la culture dans la programmation radiophonique québécoise de langue française, l'*Histoire de la radio au Québec* offre au lecteur une brillante synthèse tout en évitant l'écueil d'une histoire purement linéaire. La description des trajectoires de CKAC au privé et de Radio-Canada au public donne également à la recherche un fil conducteur efficace. Malgré ses faiblesses de présentation matérielle, le livre de Pagé constitue une lecture enrichissante, et ce, autant pour le lecteur amateur curieux que pour le chercheur soucieux d'approfondir ses connaissances dans le domaine de la radiodiffusion au Québec. ◀

*Luc Bellemare, doctorant en musicologie à l'Université Laval.*

<sup>3</sup> Valois (1965), p. 215, 321; Devirieux (1971), p. 164, 198; Pagé et Legris (1977), p. 385, 394; René Lévesque (1986), p. 118, 120; et Georges-Henri Lévesque (2002), p. 11, 259.

<sup>4</sup> Pineau (1982), p. 141, 205; Madox et Zanot (1984) p. 21, 191; Legris (1994), p. 397, 400; et Robert (1996), p. 35-36.

<sup>5</sup> « Le fait que les musiciens canadiens les plus célèbres ne soient pas davantage connus peut être attribué en partie à la pénurie d'écrits biographiques à leur sujet. » James Marsch (éd.), « Biographie », *Encyclopédie de la musique au Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=Q1ARTQ0000311>, consulté le 24 avril 2008. À cela, il faudrait ajouter d'autres ouvrages, comme de nombreux thèses et mémoires, et les notices biographiques rassemblées dans *Compositeurs canadiens contemporains* (Louise Laplante (éd.), Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977), ou *Contemporary Canadian Composers* (John Beckwith et Keith Campbell MacMillan (éd.), Toronto, Oxford University Press, 1975). Des textes biographiques se trouvent également dans des coffrets de disques 33 tours (coll. « Anthologie de la musique au Canada », Société Radio-Canada internationale) ou sur disque compact (Srl Irving Glick, *Canadian Composer Portraits*, Toronto, Centrediscs, 2006).

<sup>6</sup> Eugène Lapierre, *Calixa Lavallée: musicien national du Canada*, Montréal, Granger, 1950 et 1966; Louis-J.-N. Blanchet, *Une vie illustrée de Calixa Lavallée*, Montréal, Compagnie des publications provinciales limitée, 1951; F.R.C. Clarke, *Healey Willan: Life and Music*, University of

Ayant quitté son Argentine natale pour s'installer à New York en 1965, il y vit de 1965 à 1971, période au cours de laquelle il travaille au Columbia-Princeton Electronic Music Center. En 1971, il est nommé professeur de composition à la Faculté de musique (maintenant la Schulich School of Music) de l'Université McGill. À partir de 1974, il dirige le studio de musique électronique de cette institution. De 1983 à 1991, il organise les festivals de musique contemporaine de l'Université McGill, où il codirige également le Studio de musique électronique. En 1991, il organise un événement d'envergure pour le 25<sup>e</sup> anniversaire de ce studio, ainsi qu'un colloque international sur la musique informatique de l'*International Computer Music Conference* (ICMC). Il était codirecteur, avec les compositeurs Claude Schryer et John Oliver, du groupe GEMS (Group of the Electronic Music Studio), un ensemble qui se consacrait à la promotion de compositions pour instruments, de dispositifs électroniques interactifs et de théâtre musical.

L'enfance à Rosario, le passage à Buenos Aires, le séjour à New York, l'installation à Montréal: voilà autant d'étapes qui laissent chacune une trace indélébile sur l'expression musicale de Lanza. Jones nous fait visiter ces quatre lieux en même temps qu'elle nous présente les œuvres qui y sont associées. L'auteur nous fait découvrir plusieurs aspects de la vie mouvementée du compositeur afin d'enrichir l'expérience que l'on peut avoir de son œuvre hétéroclite. Voici quelques-uns des repères biographiques évoqués par Jones.

1) L'enfance solitaire. À l'âge de quatre ans et demi, Lanza est atteint de néphrite, un type d'inflammation des reins. C'est l'isolement lié à la période de rétablissement qui l'incite à apprendre à lire. Bien qu'il soit guéri au bout de neuf mois, le médecin lui interdit certaines activités physiques telles que la course, le vélo et la natation. Pendant neuf ans, Lanza a donc vécu séparé de ses camarades, une expérience – nous laisse entendre Jones – qui lui permet de créer les objets profondément intérieurs que seront ses futures œuvres musicales<sup>13</sup>.

2) L'influence déterminante de son oncle, le romancier Velmiro Ayala Gauna (1905-1967). Les écrits de ce touche-à-tout, professeur de langues, poète et auteur de romans policiers, sont imprégnés de la culture guarani de la région de Corrientes, dans le nord-est de l'Argentine. Il est pour le moins révélateur – pour ceux qui connaissent certains spectacles musicaux lanziens – d'apprendre que son oncle a inventé un « *Teatro de lo esencial* »

où la scène reste dans le noir, et où l'action se réduit aux mouvements des mains des acteurs. Les thèmes proposés par son oncle dans ce théâtre sont simples et clairement exprimés, comme dans cette pièce qui a pour titre *Quelle est la couleur de la peau de Dieu?*. L'idée d'un théâtre réduit à son expression minimale, souvent fait d'émotions pures, caractérise également une grande partie des œuvres scéniques de Lanza, en particulier les œuvres écrites pour Meg Sheppard, mais aussi certaines œuvres de concert écrites pour être exécutées dans le noir, à la manière de concerts de musique acousmatique, telles *ekphonesis IV* (1974), ou qui repoussent les limites de la notation graphique, comme *plectros IV* (1974). L'influence du « *tío Velmiro* » s'exerce aussi sans doute dans une certaine attitude politique ou spirituelle qu'on discerne chez Lanza: athée et anarchiste, il est un ardent défenseur des valeurs humanistes.

3) La perte tragique de son fils. Pablo Lanza (1958-1964), l'enfant de sa première femme Lydia Tomáino, est né quadraplégique et souffrant de paralysie cérébrale. À l'âge de six ans, il s'éteint. Lanza gardera un silence presque absolu sur cette tragédie, mais elle sera suggérée musicalement, bien plus tard, par des références obliques à un « *niño illusorio* » (enfant illusoire) dans *ekphonesis V* (1979), et développée davantage encore dans *un mundo imaginario* (1989).

4) Sa formation, au début des années 1960, à l'institut Di Tella, et en particulier au CLAEM (*Centro latinoamericano de artes estudios musicales*) dirigé par Alberto Ginastera<sup>14</sup>. Cette plaque tournante de l'avant-garde musicale sud-américaine a eu une influence décisive sur Lanza. Le contraire est aussi vrai: à l'ouverture, les magnétophones Ampex achetés par l'institut ne fonctionnant pas à cause de la différence de courant entre les États-Unis et l'Argentine, le studio électronique du CLAEM se servit du magnétophone Grundig (un des appareils les plus performants de l'époque) de Lanza!

Le livre de Pamela Jones se divise en neuf chapitres. L'ensemble suit généralement un ordre chronologique, mais certains chapitres interrompent cette trajectoire pour s'arrêter sur des descriptions d'œuvres, d'ensembles d'œuvres ou d'institutions. Le volet chronologique commence par un récit de l'enfance de Lanza (chapitre 1), suivi dans le chapitre 2 d'une évocation de son long séjour à Buenos Aires (1953-1965). Le chapitre 3 s'arrête sur la période new-yorkaise (1965-1970). Le chapitre 6 est consacré à la première période montréalaise (1971-1982), alors que dans le neuvième

Toronto Press, 1983; Brian Cherney, *Harry Somers*, University of Toronto Press, 1975; J. Rudel-Tessier, *André Mathieu: un génie*, Montréal, Héritage, 1976; Stephen Adams, R. Murray Schafer, University of Toronto Press, 1983; Sheila Eastman et Timothy J. McGee, *Barbara Pentland*, University of Toronto Press, 1983; Louise Bail, *Jean Papineau-Couture: La vie, la carrière et l'œuvre*, Montréal, Hurtubise, 1986; Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau, 1986; Gordana Lazarevich, *The Musical World of Frances James and Murray Adaskin*, University of Toronto Press, 1988; Carol J. Oja, *Colin McPhee: Composer in Two Worlds*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1990; Gayle Young, *The Sackbut Blues: Hugh Le Caine, Pioneer in Electronic Music*, Ottawa, National Museum of Science and Technology, 1989; William Bruneau et David Gordon Duke, *Jean Coultbard: A Life in Music*, Vancouver, Ronsdale Press, 2005; Walter Pitman, *Louis Applebaum: A Passion for Culture*, Toronto, Dundurn Group, 2002; Linda Hartig, *Violet Archer: A Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1991; Ferdinand Eckhardt, *Music from Within: A Biography of the Composer S.C. Eckhardt-Gramatté*, Gerald Bowler (éd.), Winnipeg, University of Manitoba Press, 1985.

<sup>7</sup> D'ailleurs Gould a sans doute fait l'objet à lui tout seul de plus de livres (et films, et romans) que tous les précédents pris dans leur ensemble. Le seul autre compositeur

canadien ayant fait l'objet d'un nombre d'ouvrages comparable est l'auteur, compositeur et interprète Neil Young.

- 8 Marie-Thérèse Lefebvre, *Rodolphe Mathieu, 1890-1962: l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec*, Sillery, Septentrion, 2004.
- 9 Bob Gilmore, musicologue anglais, travaille actuellement sur un projet de biographie de Vivier. <http://www.brunel.ac.uk/about/acad/sa/artstaff/music/bob-gilmore>.
- 10 lanza délaisse les majuscules - encore plus systématiquement que le poète américain e. e. cummings - dans son nom ainsi que dans les titres de ses œuvres, et ce depuis au moins l'époque de *plectros I* (1962).
- 11 Le rapport d'alcides lanza à la voix non conventionnelle de sa femme, Meg Sheppard, a inévitablement suscité des comparaisons avec celui qu'entretenait Luciano Berio à la voix de Cathy Berberian, une comparaison qui a été faite notamment en 1989 par le critique musical argentin Federico Monjeau.
- 12 Un concert récent de la musique de lanza peut être écouté sur le site de Radio-Canada à l'adresse <http://www.cbc.ca/radio2/cod/concerts/20080310lanza>, consulté le 20 septembre 2008. Un nouveau coffret CD double dans la série « Portraits de compositeurs canadiens » de Centrediscs, l'étiquette du Centre de musique canadienne (CMCCD 13007), est consacré à la musique de lanza et contient également des entretiens avec le compositeur.
- 13 lanza raconte lui-même ce fait marquant de son enfance dans l'entretien sur le coffret de disque mentionné dans la note précédente.
- 14 Pour plus de détails sur l'époque où lanza se trouvait à l'institut Di Tella, cf. mon entretien « Alcides Lanza's Musical Awakening in Buenos Aires », *Circuit*,

et dernier chapitre, l'auteur discute des œuvres de sa période plus récente (disons à partir environ de 1986), dans lesquelles lanza intègre des éléments, voire des citations de musique latino-américaine traditionnelle. Intercalé dans cette narration rectiligne se trouve un chapitre (le chapitre 4) sur les particularités de la notation de lanza, qui se cristallise vers la fin des années 1960, et un autre (le chapitre 5) sur la rencontre déterminante, en 1969, de sa compagne de vie Meg Sheppard. Cette rencontre conduira notamment à la trilogie d'œuvres écrites pour elle, *penetrations VII* (1972), *ekphonesis V* (1979) et *ekphonesis VI* (1988). Le court chapitre 7, intitulé « In Memoriam... », traite de deux œuvres écrites à la mémoire de personnes disparues. Dans le cas de *bour-drones* (1985), il s'agit de sa collègue et amie, la compositrice Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938-1985). Quant à *un mundo imaginario* (1989) pour chœur mixte et bande, elle revisite, comme je l'ai noté plus haut, la perte de son fils Pablo plus de 25 ans auparavant. Enfin, le chapitre 8 propose un survol des activités de lanza au sein de la Faculté de musique de l'Université McGill, comme les divers festivals de musique contemporaine qu'il y a dirigés, ainsi que les quelques heurts qu'il a pu avoir avec l'administration (notamment en raison de la résistance de celle-ci à lui permettre de préparer ses pianos!). Cette structure permet à Jones d'accueillir des thèmes qui seraient difficilement abordables dans un récit purement linéaire. Le tout est couronné par une liste chronologique d'œuvres, mais ne contient malheureusement pas de discographie. On note également avec une certaine déception que les dates, lieux et noms des interprètes liés à la création de ses œuvres ne sont pas précisés. Quoi qu'il en soit, le récit de Jones se termine vers le milieu des années 1990, la dernière œuvre abordée étant *vôo* (1992). Il est donc à noter que les nombreuses œuvres des 15 dernières années, telles que - pour n'en nommer qu'une seule - *diastemas* (2005), pour marimba et dispositif électronique, attendent encore leur chroniqueur.

Parmi les chapitres non chronologiques, celui qui traite de la notation est particulièrement éclairant: cet homme qui a amorcé une formation en ingénierie, qui a pris l'habitude de *tout* dessiner dans ses partitions, jusqu'aux lignes des portées (mais non les barres de mesure, dont lanza se dispense quasi systématiquement), est aussi un artiste graphique à part entière. Ses partitions sont remplies de notations hautement personnelles qui méritent notre attention, parfois au même titre que les

sons réalisés grâce à elles. À plusieurs reprises, Jones accompagne un extrait de partition d'une « transcription » en notation conventionnelle (voir par exemple l'extrait de *ekphonesis V* à la p. 112). Ces images permettent de comprendre comment lanza, à travers ses graphies, arrive à un compromis entre la précision de la notation et la liberté dévolue à l'interprète. L'analyse particulièrement détaillée de *sensors III* (1982) pour orgue propose une taxinomie de gestes musicaux que Jones nomme « mordent », « doodle » (griffonage), « atonal triad », etc.. L'auteur nous montre clairement ce que lanza gagne avec sa notation ouverte sur le plan de l'engagement de l'interprète. Mais la discussion la plus probante dans ce chapitre concerne une notation musicale que lanza exploite dans plusieurs de ses pièces et qu'il nomme un « trigram », une portée faite de trois lignes pour indiquer les sons du registre grave, moyen ou aigu d'un instrument donné. Cette notation quelque peu feldmanienne - décrite clairement par Jones (p. 86-89) -, permet à lanza de véhiculer parfaitement ses intentions en fournissant les hauteurs lorsqu'il le juge nécessaire, et parfois en insérant un passage en notation traditionnelle à l'intérieur même du trigram.

La partie la plus ambitieuse du livre, contenue dans les chapitres chronologiques, tente de rendre compte de l'évolution du langage musical de lanza. Dans cette œuvre de jeunesse qui s'intitule *toccata* (1957), très bartókienne et truffée d'ostinati rythmiques et de phrases de longueurs asymétriques, l'auditeur discerne difficilement les traits du langage de la maturité du compositeur, alors que dans *plectros I* (1962), pour deux pianistes - le premier actionnant le clavier, le deuxième jouant dans le boîtier du piano -, on peut facilement repérer les traits distinctifs de l'écriture de lanza, tels que la recherche de sonorités et d'effets timbraux inouïs, le mélange de notations traditionnelles et de graphies de son propre cru, le dosage entre précision et liberté dévolue à l'interprète. Tout y est, et ce n'est peut-être pas par hasard si cette œuvre, ainsi que *cuarteto IV* (1964) pour quatre cors, particulièrement appréciée par Bruno Maderna, coïncide avec le déménagement de lanza à Buenos Aires et ses études à l'institut Di Tella. La fin des années 1960 a vu la production de pièces à caractère provocateur ou ouvertement politique comme *strobo I* (1967) pour contrebasse, ou *ekphonesis IV* (1971). Plus tard, dans le dernier chapitre (9), Jones montre comment, à partir de la période montréalaise, lanza se livre à des jeux de citations (par exemple de deux tangos dans

*argbanum V* pour accordéon, une commande de Joseph Petric) ou à des références autobiographiques (surtout dans la *trilogy* écrite pour Sheppard).

Pamela Jones fait également une tentative d'analyse stylistique en montrant une évolution d'un langage plutôt gestuel et aphoristique dans les œuvres de jeunesse, vers un style qui, s'intéressant davantage à la mémoire, intègre des répétitions motiviques, sortes de souvenirs musicaux (l'exemple le plus frappant étant la citation de Schumann dans *plectros IV*). C'est ainsi que l'auteur rattache avec à propos la musique de lanza de la fin des années 1970 (moment où lanza commence justement à se servir de citations et d'éléments de la musique traditionnelle latino-américaine) au postmodernisme musical (p. 146). Au lieu d'affirmer que ce virage est le résultat de son déménagement à Montréal (terreau après tout fertile du postmodernisme musical, notamment si on pense aux œuvres des années 1980 et 1990 de John Rea, Jean Lesage ou Denis Gougeon<sup>15</sup>), Jones suggère que le contexte montréalais a plutôt soutenu et encouragé un langage qui, pour lanza, avait de profondes racines qui remontaient à sa toute première jeunesse, le rattachant même à ce *Teatro de lo esencial* de son oncle Velmiro.

Un problème qu'on rencontre souvent dans les monographies consacrées à des compositeurs récents est la relative *absence* d'autres compositeurs. C'est un problème que j'ai repéré à la lecture d'un autre ouvrage récent, le néanmoins excellent travail de Hélène Cao sur Thomas Adès<sup>16</sup>. Il est certes compréhensible qu'un biographe ait besoin de limiter son champ de recherche, mais un livre qui se focalise sur un compositeur sans parler des autres compositeurs majeurs de la même époque se prive d'un *étalon* pour mesurer la hauteur de ses réalisations ou de ses éventuelles innovations. Il serait injuste, bien sûr, de s'attendre de la part d'un biographe à une histoire de la musique de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, et par ailleurs Jones décrit admirablement les différents courants de musique contemporaine au Québec (début du chapitre 6). Cependant, le lecteur aimerait parfois apprendre ce que d'autres compositeurs réalisaient en même temps que lanza, particulièrement dans sa période new-yorkaise. Jones insiste assez sur la distinction entre les compositeurs « *downtown* » et « *uptown* » pour suggérer que lanza, qui travaillait à la Columbia-Princeton Electronic Studios, était un compositeur *downtown* se logeant chez les compositeurs *uptown*. Mais le lecteur aimerait en savoir davantage sur

les différentes personnalités qui constituaient le noyau dur des compositeurs *downtown*, envers lesquels lanza ressentait une solidarité (exception faite de John Cage qui, de toute façon, ne joue pas un rôle important dans ce récit). L'auteure semble se servir de cette distinction *uptown/downtown* pour montrer que partout, à New York comme à Montréal, lanza comptait parmi les compositeurs *downtown* caractérisés par des idéaux un brin *anti-establishment*. Quoiqu'il en soit, ces esquisses de la vie musicale à Buenos Aires, New York et Montréal sont utiles pour placer les réalisations de lanza dans leurs contextes historiques.

Qu'en est-il des sources de ce livre? On a parfois l'impression, en lisant l'ouvrage de Pamela Jones, qu'il s'agit d'une histoire orale: une histoire racontée *par* lanza lui-même. Certes, l'auteur a fait un travail de recherche remarquable dans les fonds d'archives de lanza à Montréal, au Richard Johnston Canadian Music Archives Collection de l'Université de Calgary, ainsi qu'à Rosario et à Buenos Aires, mais le fil du récit semble provenir essentiellement de lanza lui-même. Ceci n'est pas un défaut; après tout, un auteur qui a la chance de pouvoir consulter un sujet de son vivant se doit de se munir d'informations que seul ce dernier peut révéler. Et Jones fabrique un récit continu et fort lisible à partir de ces différentes sources.

En outre, la description des rapports entre lanza et les musiciens ou les institutions qu'il croise reste fascinante. La lutte contre certaines personnes à la Faculté de musique de l'Université McGill pour permettre à la pianiste Christine Vanderkooy de pincer les cordes dans la pièce *plectros II*, en 1997, montre les résistances auxquelles lanza a dû faire face, même si la citation *in extenso* de la lettre de lanza au doyen de l'époque n'est peut-être pas nécessaire. Par contre, on aimerait en apprendre plus sur les activités de lanza dans cette institution, sur les cours qu'il y a donnés, sur ses élèves.

En somme, ce livre nous éclaire sur la vie et sur l'œuvre de ce compositeur fort original. En outre, il nous donne l'envie de revisiter les œuvres de lanza, décrites avec tant de chaleur et d'enthousiasme. Pamela Jones, en écrivant ce portrait, a rendu un grand service à la communauté canadienne de créateurs en musique et de mélomanes passionnés par leur travail, sans parler des musicologues intéressés par cette période. Espérons que d'autres ouvrages sur des compositeurs canadiens présents et passés suivront. On termine ce livre persuadé

*musiques contemporaines*, vol. 17, n° 2, 2007, p. 83-91.

<sup>15</sup> Rappelons que le tout premier numéro de la revue *Circuit, musiques contemporaines* (1990) était consacré au postmodernisme musical, et que dans le *Que sais-je?* sur musique et postmodernité, Béatrice Ramaut-Chevassus (1998) cite dès les premières pages un propos de John Rea provenant de ce même numéro.

<sup>16</sup> Hélène Cao, *Thomas Adès le voyageur*, Paris, Édition Musica Falsa, 2007.

qu'alcides lanza, cet homme qui depuis toujours a méprisé les lettres capitales, a fait une contribution à la vie culturelle canadienne et québécoise qui est tout sauf « minuscule ». ◀

*Jonathan Goldman, professeur adjoint de musicologie à l'Université de Victoria.*