

Géométries instrumentales : entre médium et message Instrumental Geometries: Between Medium and Message

Jimmie LeBlanc

Volume 23, numéro 3, 2013

Géométries durables : pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1021517ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1021517ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

LeBlanc, J. (2013). Géométries instrumentales : entre médium et message. *Circuit*, 23(3), 39–47. <https://doi.org/10.7202/1021517ar>

Résumé de l'article

Alors que la fin du XIX^e siècle confirme l'établissement de certains genres musicaux comme la symphonie et le concerto, ainsi que de certaines formations instrumentales comme l'orchestre moderne et le quatuor à cordes, le XX^e siècle voit apparaître des géométries instrumentales inédites, essentiellement motivées par de nouvelles nécessités esthétiques. Pour bien des compositeurs de l'après-Seconde Guerre mondiale, ces combinaisons instrumentales originales devenaient une nouvelle référence en matière d'expression musicale, mais aussi une manière de se soustraire aux connotations socioculturelles qui se rattachent aux modèles hérités de la tradition. Le recours à des formes ou genres du passé a souvent été l'objet de questionnements, voire de critiques plutôt sévères, mais qu'en est-il de ces enjeux aujourd'hui? Dans quelle mesure le *médium* détermine-t-il le *message*? Cette enquête sonde l'opinion de sept acteurs du milieu musical, compositeurs, chefs d'orchestre, directeurs artistiques et interprètes.

Enquête

Géométries instrumentales : entre médium et message

JIMMIE LEBLANC

[...] en réalité et en pratique, le vrai message, c'est le médium lui-même [...].

Prémisses

Alors que la fin du XIX^e siècle confirme l'établissement de certains genres musicaux comme la symphonie, le concerto et l'opéra, ainsi que de certaines formations comme l'orchestre moderne, le quatuor à cordes, le trio avec piano, la première moitié du XX^e siècle se fait le témoin de géométries instrumentales inédites, essentiellement motivées par de nouvelles nécessités esthétiques. L'importance accrue accordée au timbre s'accompagne d'un renversement graduel des forces orchestrales wagnériennes, créant ainsi de nouveaux équilibres dans la distribution des sonorités. À ce titre, Schoenberg marque un tournant historique avec sa première *Symphonie de chambre*, op. 9 (1906), en inventant l'orchestre de 15 solistes, formation qui, à peu de chose près, allait devenir « le » standard en musique contemporaine. Une autre innovation nous vient sous la forme du *Pierrot lunaire* (1912), une œuvre plutôt hétérogène combinant voix, flûte, clarinette, violon, violoncelle et piano, et dont l'instrumentation s'est élaborée au fil des exigences poétiques de la composition. D'ailleurs, si l'on en exclut la voix, on parlera aujourd'hui du « quintette Pierrot », ce dernier connaissant une certaine

pérennité, que l'on pense à *Dérive 1* (1984) de Boulez, qui y ajoute le vibrapone, à l'Ensemble Transmission (Montréal) qui poursuit dans la version « Dérive » (i. e. avec la percussion), ou au Pierrot Lunaire Ensemble Wien, qui, par l'intermédiaire d'un concours annuel de composition, encourage la production de nouvelles œuvres pour la formation. Quelques décennies plus tard, détenu dans un camp de prisonniers militaires, Olivier Messiaen écrit le *Quatuor pour la fin du temps* (1941), une œuvre réunissant violon, violoncelle, clarinette et piano, formation proche de l'ensemble Pierrot, mais qui a su donner naissance à un autre standard, le « quatuor Messiaen », que l'on retrouve notamment sur scène avec l'ensemble montréalais QAT ou le Toronto Messiaen Ensemble.

Pour bien des compositeurs de l'avant-garde de l'après-Seconde Guerre mondiale, ces combinaisons instrumentales originales devenaient une nouvelle référence en matière d'expression musicale, en permettant, d'une part, de produire des sonorités inouïes, mais aussi de se soustraire aux connotations socioculturelles

1. McLuhan, [1964]1993, p. 37.

qui se rattachent aux modèles hérités de la tradition. Dans tous les cas, la question se pose dans toute sa force : est-ce que le médium est le message? Ou encore, jusqu'à quel point le contenant (ici le médium, ou l'instrumentation) détermine-t-il le contenu? Rappelons-nous qu'en 1968, Boulez déclare qu'il faudrait incendier toutes les maisons d'opéra, dénonçant ainsi comment cette institution restait sourde aux impératifs esthétiques de ses contemporains². Ou encore, comment Lachenmann opère une critique de « l'appareil esthétique » en renversant le rapport entre « pratique philharmonique » et expérience du bruit et du « son dénaturé », allant jusqu'à faire de la déconstruction d'icônes de la musique occidentale l'objet de sa propre musique³.

Ces quelques exemples amènent notre discussion sur le terrain d'une certaine sociologie de la musique telle que développée par Theodor W. Adorno, vers la fin des années 1940⁴, et où l'on voit comment le matériau musical représente une sorte de concentré de significations à caractère social et historique. Pour lui, c'est au croisement du matériau et de la forme que se rencontrent musique et société, notamment au travers d'une dialectique opposant les genres, schémas ou gestes préexistants, et leur réorganisation critique au sein de nouvelles œuvres autonomes. Adorno développe un point de vue qui deviendra celui de

2. Cf. Boulez, 1968. Cité in Baker, 2007.

3. Cf. Helmut Lachenmann, « Des paradis éphémères – Entretien avec Peter Szendy » et « La question du beau aujourd'hui », in Kaltenecker, 2009.

4. Cf. Adorno, [1948]1962.

l'avant-garde artistique, une position selon laquelle le matériau musical est toujours celui du *présent* en tant que convergence ultime entre nécessité expressive et moyens techniques disponibles ; tout élément appartenant au passé doit être évalué à l'aune de ce postulat.

C'est dans ce contexte historique et idéologique que *Circuit* a voulu sonder le milieu musical afin de faire le point sur ce qu'il en est, aujourd'hui, de notre relation aux questions de genres et d'instrumentations canoniques, ou qui tendent à s'établir comme de nouveaux standards : sommes-nous toujours sensibles à la charge culturelle que peut impliquer l'écriture d'un opéra, d'une symphonie ou d'un quatuor à cordes? Ou sommes-nous plutôt enclins à considérer que le choix d'un genre ou d'une instrumentation relève davantage d'enjeux purement coloristiques ou compositionnels? Pour explorer ces pistes de réflexion, nous avons réalisé un questionnaire qui se voulait représentatif des principaux angles à partir desquels nous apprécions une œuvre musicale, touchant ainsi, sans les couvrir en totalité, aux aspects de *composition, direction artistique, interprétation, critique, et musicologie*.

Sept acteurs du milieu musical ont généreusement accepté notre invitation à participer à l'enquête : **Sandeep Bhagwati**⁵, compositeur et artiste pluridisciplinaire, partageant son temps entre le Québec et l'Allemagne, et ayant une approche éclectique de la forme et de l'instrumentation ; **Guillaume Bourgogne**⁶,

5. Pour en savoir plus sur Sandeep Bhagwati : <<http://music.concordia.ca/people/faculty/full-time/sandeep-bhagwati.php>> (consulté le 9 septembre 2013).

6. Pour en savoir plus sur Guillaume Bourgogne : <www.guillaume-bourgogne.com> (consulté le 9 septembre 2013).

chef d'orchestre lyonnais appelé à diriger diverses formations à travers le monde, également directeur d'ensembles de musique contemporaine tels que Cairn et Op.Cit; **Xavier Brossard-Ménard**⁷, clarinetiste et directeur artistique de l'ensemble à géométrie variable QAT; **Julie-Anne Derome** et **Gabriel Pryn**⁸, respectivement violoniste et violoncelliste du Trio Fibonacci, qui ont répondu conjointement au questionnaire, apportant ainsi le point de vue de musiciens qui partagent leurs activités entre la création contemporaine et le répertoire pour trio avec piano; **Matthias Maute**⁹, compositeur, flûtiste, chef d'orchestre et directeur artistique de l'Ensemble Caprice, un organisme spécialisé dans la musique ancienne; et finalement, **Pauline Vaillancourt**¹⁰, directrice artistique et générale de Chants Libres, une compagnie lyrique de création dont le mandat est la création de nouvelles formes d'opéra.

Afin de bien goûter « l'air du temps », suivons donc le fil d'une discussion imaginaire entre nos différents interlocuteurs, sur le thème des géométries durables, en leur donnant alternativement la parole. Nous concluons ensuite avec quelques remarques sur ce qui se dégage de notre enquête.

7. Pour en savoir plus sur Xavier Brossard-Ménard et l'ensemble QAT : <www.ensembleqat.ca> (consulté le 9 septembre 2013).

8. Pour en savoir plus sur Julie-Anne Derome, Gabriel Pryn et le Trio Fibonacci : <www.triofibonacci.com> (consulté le 9 septembre 2013).

9. Pour en savoir plus sur Matthias Maute : <www.matthiasmaute.com> (consulté le 9 septembre 2013).

10. Pour en savoir plus sur Pauline Vaillancourt et Chants Libres : <www.chantslibres.org> (consulté le 9 septembre 2013).

1. Pourquoi composons-nous des œuvres pour formations et genres traditionnels tels que concerto, symphonie, opéra, quatuor à cordes? Selon vous, quels enjeux esthétiques, musicaux, techniques soulève le fait de produire ce type d'œuvres aujourd'hui?

Bhagwati : *Well, as the saying goes, if you have a hammer, the world becomes full of nails. For some people, if you have an orchestra, music evidently turns into symphonies and concertos. Writing these genres is a composer's way of being conventional, especially if s/he uses the orchestra, string quartet, opera, symphonic genre, etc. exactly as the concert ritual and the bourgeois audience expects it... Many composers turn to these genres and instrumentations not solely for musical or sonic reasons, but because they offer a ready-made path to social recognition. For a composer like me, writing for orchestra is an act that is structurally similar to prostitution – you pimp your imagination to money, even though you know that there will be no real feelings or love involved in the act: you must lower your technical, musical, aesthetic discourse, you cannot expect a good performance, you just need to sit down, write and think of something else – and wait for the cheque and the flowers and the wet kisses by rich old ladies.*

String Quartets are another matter: there is a real possibility of good, joyous, loving musical intercourse between a composer and a string quartet, given the right constellation of people and talents – and the chance of finding this constellation is considerably higher, as string quartet players are much more like composers in many ways: managers of their own small enterprise, choosers of their own destiny, risk-takers.

In brief: there is always a certain amount of intellectual and musical laziness involved in choosing an existing genre or a standard instrumentation for your next work – that is, except in some rare cases, where such an engagement with previous music ignites the musical imagination by its very resistance to “free play”. On the whole, though – I prefer to work in “invented” genres or instrumentations, where choosing and defining these categories can itself become an intensely creative act.

Bourgogne : La question du genre et la question de la formation doivent être distinguées. Pour illustrer cette nécessité, prenons l'exemple de l'opéra : aujourd'hui, le genre opéra ne sous-entend pas nécessairement l'orchestre complet, la fosse, le plateau comme c'était le cas à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. De plus, chaque genre est sans cesse réinventé par les compositeurs qui s'en emparent. Par ailleurs, le jeu des commandes, par des formations établies ou non, selon les moyens financiers dont elles disposent, influence fortement les décisions que prennent les compositeurs en matière de genres et de formations. Le libre arbitre des créateurs est tout relatif et la structuration économique de la politique musicale d'un pays impacte fortement ces questions-là. En définitive, il s'agit du rapport au cadre, par rapport auquel le compositeur doit se positionner. C'est bien ici que se trouve l'invention : réinventer, briser, détourner, moquer ou prolonger ce cadre ?

Brossard-Ménard : J'ai l'impression que les compositeurs, lorsqu'ils utilisent une forme ou un genre, ont envie de dialoguer avec les idées qui les précèdent, de les comparer, les mettre à l'essai. Je crois que le

fait d'utiliser une forme ou un ensemble traditionnel permet d'éviter certains pièges techniques, d'équilibre, d'articulation, le compositeur peut ainsi se pencher davantage sur un contenu que sur un contenant. Mais peut-être le contenant est-il aussi le contenu ?

Derome/Prynn : La musique classique occidentale existe depuis environ 1000 ans ; écrire pour de telles formations assure la continuité d'un domaine artistique riche et précieux ; apporter de nouvelles idées et de nouvelles réflexions aux genres instrumentaux établis représente un défi intéressant pour un compositeur.

Maute : Il faut dire que les compositeurs d'aujourd'hui n'axent pas seulement leur travail sur les genres et formations du passé. Nous vivons dans une époque où tout est permis et la création peut aller dans n'importe quel sens. Le fait qu'il y a beaucoup de musique d'une très grande qualité qui a été conçue pour les formations traditionnelles dans des genres traditionnels suscite le désir naturel de trouver sa propre voie avec les mêmes moyens. On se demande si un jour on aura besoin d'instruments qui correspondent davantage à notre actualité. Les instruments amplifiés ou électroniquement modifiés en sont un exemple.

Vaillancourt : La création par la forme « opéra » a ceci de particulier qu'elle peut s'adapter à notre époque et contenir tous les outils qu'un compositeur peut espérer pour décrire ou écrire son époque : écriture traditionnelle pour la voix et instruments, ou écriture éclatée et exploratoire, pour petits ensembles ou grande formation, musique électronique ou traitement en direct, etc.

2. En termes de programmation et de direction artistique, quelles considérations entrent en jeu lorsque vient le temps de choisir l'une ou l'autre formation, l'un ou l'autre genre ?

Bhagwati : *Speaking as a festival curator: It is always easier to handle the established formations – communication structures, financial, organizational and technical management processes are pretty much standardized and only need to be negotiated within a small range of detail. Unconventional formations, settings, timelines, etc., require much more work: in many cases, almost every managerial process has to be re-invented and re-negotiated for each concert. Stressful! What do you think artistic programmers in general will prefer to do?*

Bourgogne : J'illustrerai mes préoccupations en la matière en parlant de l'Ensemble Op.Cit (Lyon) que j'ai fondé en 2008. Cette formation est protéiforme, et a comme particularité de réunir en son sein des musiciens classiques et des musiciens improvisateurs issus du jazz. Comme centres de gravité de l'ensemble, j'ai choisi deux « formations durables » emblématiques : le quatuor à cordes, la formation réputée la plus « savante » du monde classique, et le trio piano-contrebasse-batterie, la formation la plus savante du jazz. D'emblée, j'ai choisi de jouer avec les cadres traditionnels en les conservant comme entités mais en les confrontant. J'y ai vu là un terrain fertile d'expérimentation et d'innovation en musique. Ainsi, récemment, le projet Dual Ritual met en scène le quatuor à cordes, le trio de jazz et un quatuor de cuivres, ce dernier faisant référence aux musiques de plein air et de traditions ouvrières. Avec cet ensemble, je cherche précisément

à jouer avec ces cadres issus du passé, sans les briser, mais en les faisant coexister, se percuter ou s'interpénétrer.

Brossard-Ménard : Avec QAT, c'est plutôt une question d'instrumentation et de mariage entre les pièces, d'équilibre entre les trios, les duos, les quatuors.

Derome/Prynn : L'importance de créer des programmes cohérents, convaincants et inspirants sur plusieurs plans, par exemple des œuvres qui se rejoignent grâce à une histoire partagée, parce qu'elles sont issues du même courant artistique ou qu'elles ont des déclencheurs poétiques qui se ressemblent.

Maute : On cherche toujours un programme dont la somme des pièces signifie plus que leur simple addition. On veut créer une situation où la musique peut exercer son influence puissante sur nous. Peu importe le genre ou la formation, c'est la signification de la musique qui « dirige » la composition des programmes.

Vaillancourt : Chants Libres est une compagnie lyrique de création. La direction artistique s'appuie donc en premier lieu sur le choix d'écriture du compositeur pour la voix : celui-ci peut dépendre du choix du contenu littéraire, du but à atteindre. Toutes les directions sont possibles.

3. Sur le plan de l'interprétation, comment ces questions se traduisent-elles ? Est-ce que le fait d'avoir affaire à une formation ou un genre traditionnel a un effet particulier sur la manière dont l'interprète aborde l'œuvre ?

Bhagwati : *Surprisingly, yes, but it depends on the performer: some performers are prisoners of musical*

convention – for those, a conventional genre or setting or writing style will permit them to push their musical autopilot button and go about business as usual. For the other kind of performer, the curious, thinking, adventurous kind, there is no difference between pieces that are written conventionally or not – they will always try to find something that sparks their own imagination and interest. But even they will perform better if the composition is not a tired rehash of traditional musical, technical, formal and sonic clichés!

Brossard-Ménard : Non. Il faut simplement trouver quelles sont les tensions dans la pièce, l'âme dans la musique et l'angle avec lequel on veut l'aborder.

Derome/Prynn : Cela dépend plus de la formation et du cheminement des interprètes que de leur genre instrumental. Par exemple, une grande connaissance des œuvres de Debussy peut certainement influencer l'interprétation d'une œuvre contemporaine, ce qui la démarquera par une exploration particulière des couleurs et des textures.

Maute : Bien sûr! Nous vivons tous à l'intérieur d'une tradition : d'abord comme élèves, puis nous cherchons notre propre approche, munis d'éléments individuels qui expriment la musique, et ce, à travers la musique qui nous permet, en retour, de nous exprimer nous-mêmes.

Vaillancourt : Bien sûr, l'exigence de l'écriture d'une nouvelle œuvre, traditionnelle ou éclatée, influence le choix des artistes lyriques et musiciens. La voix, par exemple, est un instrument qui a une longue tradition conservatrice et fragile. Le choix des artistes dépendra

donc de leur formation, de leur technique solide et sans faille, mais aussi de leur désir d'ouverture, leur capacité à s'adapter à la nouveauté, et de leur curiosité.

4. Lorsque nous apprécions ou critiquons une œuvre écrite pour une formation ou un genre traditionnel, devrions-nous systématiquement chercher à l'évaluer par rapport aux autres pratiques semblables qui l'ont précédée dans l'histoire de la musique ?

Bhagwati : *I would not know what true listening to composed art music would be if not relational in this sense (also relational to societal aspects of musicking, relational to the other arts and to philosophical thinking). In rare and precious moments, I love to wallow in music without any sense of history, relationship, in the moment – but I would have to turn to other kinds and genres of music to indulge in this kind of listening mode. Here again, conventional forms and formations are detrimental to truly intelligent and deep listening, because they encourage lazy ears and allow for the affirmation of prejudices. Conventions take away the burden of thinking for yourself, and that will adversely affect both listeners and musicians, not to speak of composers.*

Bourgogne : Je crois que le spectateur d'une œuvre musicale qui reprend un cadre tient compte, quoi qu'en veuille l'auteur de celle-ci, et parfois de manière inconsciente, des références à l'histoire qui sont contenues dans les caractéristiques de la pièce, et notamment la formation pour laquelle elle est écrite. C'est ainsi que, si l'on admet que l'histoire de la musique occidentale forme une sorte de trajectoire, chaque œuvre s'inscrit dans un système de références qui contient ce que l'on

connaît des œuvres écrites dans le passé et le rapport qu'établit une société donnée avec elles.

Brossard-Ménard : Prenons cette image : je bois du vin. Vais-je penser au dernier verre dans lequel je l'ai bu ? Sans doute pas. Vais-je penser au vin que j'ai bu hier ? Si ce vin est mauvais, possiblement. Vais-je le comparer à un autre chablis ? Sans doute, mais pas trop longtemps. Je crois que si le vin est vraiment très bon, j'ai plutôt envie d'en jouir, peut-être d'y penser et de finir la bouteille. Peut-être d'en racheter une autre.

Derome/Prynn : Idéalement, l'auditeur devrait essayer d'écouter chaque nouvelle œuvre avec des oreilles « fraîches ». Or, on constate que certaines œuvres de l'histoire de la musique ont enrichi ou ont même bouleversé les canons de l'esthétique musicale, et qu'il reste difficile d'en faire abstraction. Certains compositeurs de notre temps réussissent à nous faire oublier les rapports avec le passé par leur originalité, d'autres cherchent consciemment à jouer avec ces rapports, une sorte de dialogue avec le passé.

Maute : La comparaison avec des réalisations précédentes est une condition essentielle pour bien cadrer la compréhension d'une pièce que nous écoutons pour la première fois. Sans comparaison, il n'y a pas de compréhension. Je dirais même que sans compréhension du passé, on ne peut pas prétendre bien suivre les méandres de la musique contemporaine.

Vaillancourt : Le passé et les traditions sont là pour rester. Mais comparer les émotions et exigences de notre époque à celles des siècles antérieurs est un frein à l'instinct de création. Les critiques doivent pouvoir

s'appuyer sur le passé pour mieux se projeter dans le futur, sinon, nous risquons de faire dangereusement du sur-place et tuer toute originalité.

5. Dans la multiplicité des « géométries variables » qui caractérise notre univers musical aujourd'hui, est-il possible et pertinent d'identifier des formes ou genres susceptibles de devenir de nouveaux « classiques », tels que l'ensemble « Pierrot », le « quatuor Messiaen », l'orchestre de chambre de « 15 musiciens », les nouveaux genres multimédias, etc. ? Et comment cela s'explique-t-il ?

Bhagwati : *I would like to think ensembles should emerge from the like-minded congress of excellent musicians who want to work together because they follow the same musical ideals, or from the sonic imagination of a composer – not as a marketing or a ploy to get more gigs and fit better into the music-booking system. But then, my idealistic wishes are just a minority view from Composer's Point – a remote utopian tract of mental real estate where aesthetic values and common currency, artistic worth and social recognition, unto this day, still fight like cats and dogs.*

Bourgogne : Aujourd'hui, la création contemporaine semble donner l'avantage au concept de « géométrie variable ». Cela est sans doute la réponse à l'aspiration des compositeurs de la seconde moitié du xx^e siècle à la singularité du langage de chaque compositeur. L'ensemble standard de 15 musiciens solistes, en réponse à cette aspiration, permet de concevoir des programmes avec des œuvres de formation différente, allant de la musique pour instrument seul à

l'ensemble d'une quinzaine de musiciens, en passant par la musique de chambre non dirigée. La multiplication de ces formations pourrait être vue comme la standardisation de la non-standardisation. En effet, l'institutionnalisation a besoin de standards, car la présence de musiciens permanents implique un effectif constant. Mais ces ensembles permanents ont rapidement généré de nouvelles contraintes : un nombre limité de musiciens, l'impossibilité de doubler certains instruments, et l'absence de certains instruments, etc. Il est probable que d'autres standards vont apparaître, stimulés par la volonté de certains compositeurs qui se sentiront à l'étroit dans les formats disponibles aujourd'hui, et plus en adéquation avec la société contemporaine. Sans doute sont-ils déjà apparus sans qu'on s'en soit encore aperçu !

Brossard-Ménard : Encore une fois, il y a quelque chose de très pratique à cette question. Un jour de déprime, j'ai appelé mes amis pour former un ensemble et jouer quelques pièces. Nous avons fait le Messiaen Ensemble. Nous avons continué dans la même formation. Par ailleurs, l'individualisme est au goût du jour et le discours collectif s'étirole dans la multiplicité des envies, des besoins d'être vu et reconnu pour ce que l'on est de plus spécifique. Dans une certaine mesure, la géométrie variable est un reflet du besoin d'idiosyncrasie de notre époque.

Derome/Prynn : On voit que la force poétique de certaines œuvres écrites pour des formations précises a inspiré d'autres compositeurs à écrire pour les mêmes formations. Il est vrai aussi que certaines formations

offrent des possibilités uniques aux compositeurs et continueront à capter l'imagination de nos créateurs.

Maute : C'est la reconnaissance de la force d'une œuvre qui mène à des exécutions multiples d'une seule pièce, à sa popularité, ce qui est une condition *sine qua non* pour être admis dans la catégorie des « classiques ». C'est très désirable d'avoir des « classiques » qui laissent leur empreinte dans l'âme d'une culture !

Vaillancourt : Pour qu'une œuvre devienne un « classique », il faut qu'elle subisse l'épreuve du temps. Si tel est le cas, comme pour les œuvres que vous mentionnez qui datent déjà du début ou du milieu du siècle passé, et qui ont eu une grande influence sur l'écriture qui a suivi, oui, elles ont acquis leurs lettres de noblesse. De le constater, l'affirmer, nous permet de souligner le temps qui passe et de se tourner vers le XXI^e siècle et sa signature.

Médium ou message ?

Arrivant à la fin de notre parcours sur les eaux troubles et agitées de la question des géométries tantôt durables, tantôt variables, force est de constater qu'une multiplicité d'angles de vue coexistent, tout en se rejoignant autour d'une reconnaissance de notre histoire musicale et de la nécessité de s'y inscrire. D'une part, nous devons rester vigilant quant au danger de se complaire dans les conventions, le familier, de perdre la force pénétrante de notre écoute, et d'autre part, il semble primordial de savoir développer, en tant que musicien, compositeur, directeur artistique, une voix unique et forte qui sait prendre appui sur la tradition pour mieux se projeter vers l'avenir. Les questions idéo-

logiques que l'on peut associer au discours adornien subsistent, mais restent inextricablement liées aux impératifs pratiques et économiques qui constituent notre écosystème musical. Si l'on accepte l'idée selon laquelle *le médium est le message*, il faut bien admettre que la force économique de certaines formations ou de certains genres devient un facteur qui en détermine, du moins en partie, la signification sur le plan social et historique, «[...] tous les médias [ayant] ce pouvoir d'imposer à quiconque n'est pas sur ses gardes les postulats sur lesquels ils reposent¹¹.» Mais peut-il vraiment en être autrement? De tout temps, le grand défi – voire le rôle – des créateurs, des artistes, des musiciens, ne fut-il pas de savoir détourner le médium pour provoquer la libération d'un message qui le transcende?

Bibliographie

ADORNO, Theodor W. ([1948]1962), *Philosophie de la nouvelle musique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard.

BAKER, Robert A. (2007), «Spaces and Places of Opera», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 17, n°3, p. 57-63.
BOULEZ, Pierre (1968), «'Opera Houses? - Blow them Up!': Pierre Boulez versus Rolf Liebermann», *Opera*, vol. 19, n° 6, p. 440-450.

KALTENECKER, Martin (dir.) (2009), *Helmut Lachenmann : écrits et entretiens*, Genève, Éditions Contrechamps.

KREITNER, Kenneth et al., «Instrumentation and Orchestration», Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/20404> (consulté le 1^{er} avril 2013).

MCLUHAN, Marshall ([1964]1993), *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Bibliothèque Québécoise, Sciences humaines.

PADDISON, Max, «Adorno, Theodor W.», Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/00216> (consulté le 1^{er} avril 2013).

SHEPHERD, John, «Sociology of Music», Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/26085> (consulté le 1^{er} avril 2013).

11. McLuhan, [1964]1993, p. 48.