

Article

« La fondation de *Circuit* et sa première décennie : un coup d'oeil rétrospectif et autocritique »

Jean-Jacques Nattiez

Circuit : musiques contemporaines, vol. 20, n°1-2, 2010, p. 13-23.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/039639ar>

DOI: 10.7202/039639ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

IL Y A 20 ANS

La fondation de *Circuit* et sa première décennie : un coup d'œil rétrospectif et autocritique

Jean-Jacques Nattiez

Au commencement, Lorraine Vaillancourt

Il est toujours troublant de se retourner vers un moment particulier de son activité passée. D'une part, parce qu'il n'est pas facile de se prendre soi-même comme sujet de l'histoire, même s'il s'agit, avec la musicologie, d'une activité latérale par rapport à la création et l'interprétation musicales; ensuite, parce que, Proust nous l'a appris, au bout d'une aussi longue période (le quart d'une vie, presque l'équivalent d'une génération), les considérations rétrospectives nous font réaliser combien nous avons changé, combien la musique a évolué, combien l'atmosphère esthétique et intellectuelle dans laquelle nous baignons actuellement est différente de celle dans laquelle nous vivions à la fin des années 1980. En prendre conscience ne va pas sans engendrer quelque nostalgie mais invite surtout à en tirer les conséquences et les leçons. Il y a aussi beaucoup d'émotion dans tout cela.

Il faut se souvenir d'abord du rôle considérable joué par Lorraine Vaillancourt dans la défense et illustration de la musique contemporaine au Québec. Bien avant la création du Nouvel Ensemble Moderne, Lorraine avait fondé avec quelques amis et complices « Les Événements du neuf », présentés le neuf du mois à neuf heures, et c'est au cours de la dernière année de cette entreprise (1987-1988) que germa l'idée d'une revue qui rendrait compte de la réalité musicale contemporaine au Québec et en Amérique du Nord. Pour remarquable et importante qu'ait été alors, en

France, une revue comme *Musique en jeu*, le besoin se faisait sentir de rendre compte et de réfléchir sur l'activité musicale d'ici. Lorraine me fit part de ce qu'elle ressentait comme un besoin au cours d'un souper dont nous nous souvenons encore – c'était probablement en 1989 –, et comme, de mon côté, j'avais le secret désir d'animer une revue consacrée à la musique contemporaine, j'acceptai instantanément.

Une hésitation initiale

Ce faisant, j'étais motivé par une préoccupation strictement personnelle : me donner les moyens, sinon de dépasser, du moins de mieux comprendre un tiraillement que je vivais – que je vis encore – difficilement.

D'une part, comme beaucoup de confrères (et de consœurs) musicologues, j'avais des réserves quant à la légitimité de mettre le discours de notre discipline au service de telle ou telle tendance esthétique particulière de la création musicale contemporaine. En 1985, à l'occasion d'un colloque tenu à l'IRCAM sur le thème « Quoi? quand? comment? la recherche musicale », j'invitais les musicologues « à renoncer à une illusion : celle qui consisterait à croire que le scientifique peut cautionner la *valeur* d'une création musicale¹ », et dans le même esprit, comme certains le faisaient à l'époque, je leur déniai le droit « de se substituer au jugement de la postérité, d'écrire l'histoire de la musique en fonction d'un futur qui n'existe pas encore² », c'est-à-dire de se prononcer sur la qualité et la signification d'une œuvre ou d'un courant musical en fonction du devenir qu'ils semblaient annoncer.

Mais en même temps, c'était l'époque où je consacrais beaucoup de temps et d'énergie à la publication des écrits de Pierre Boulez³. Mes motivations n'étaient pas « purement » musicologiques. C'étaient celles d'un mélomane qui suivait avec passion, mais avec perplexité parfois, la plupart des concerts de musique contemporaine qui se donnaient à Montréal depuis 1970. Je partageais l'inquiétude que Boulez manifestait, au seuil des années 1980, sur l'état de la création musicale, et dans cette perspective, l'ouverture de l'I.R.C.A.M. et surtout l'irruption de *Répons*, qui s'imposa à beaucoup comme un incontestable chef-d'œuvre, me semblaient montrer la voie, tant du point de vue de la recherche que de la création. Je ne me gênaient pas pour l'écrire⁴.

J'étais donc partagé entre la volonté à la fois éthique et épistémologique de maintenir l'exercice de la musicologie dans le cadre d'une certaine neutralité esthétique, et le désir, aux motivations plus obscures, de participer à son évolution par mes écrits, et bientôt la direction d'une publication, en prenant parti pour des activités et une orientation créatrices qui me paraissaient

1. Nattiez, 1985, p. 133 ; rééd., 1985, p. 247.

2. *Ibid.*, p. 131 ; rééd., p. 245.

3. Boulez, 1981, 1985, 1989 ; Cage-Boulez, 1990, 1991.

4. Nattiez, 1985, 1987.

prometteuses, ce qui impliquait d'en critiquer d'autres. En cela, je n'agissais pas autrement que bien des intellectuels, surtout dans les premières années de leur carrière, désireux d'être associés à un « mouvement », si possible en en faisant la théorie : la « nouvelle critique » de Roland Barthes n'a pas agi autrement vis-à-vis du Nouveau Roman, de Robbe-Grillet en particulier, et de ce qu'il appelait de façon significative « l'activité structuraliste »⁵.

Il y avait quelque risque, pour le musicologue, à choisir un camp esthétique. La position que j'exprimais au colloque de l'I.R.C.A.M. s'inscrivait en réaction contre certaines positions de Célestin Deliège qui s'était décrit lui-même comme un « musicologue engagé » lors d'une conférence à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Il a d'ailleurs maintenu et illustré cette position plus tard dans son ouvrage consacré à la musique de la deuxième moitié du xx^e siècle⁶ : une entreprise érudite, monumentale et admirable, même si, comme je l'ai clairement exprimé dans ces pages, l'objectivité de son travail a souffert de son orientation fortement critique⁷. Mais tout engagé qu'il était, et alors que je demandais à Boulez, au cours de ce même colloque de 1985, « Qu'attendez-vous du musicologue ? », Deliège fut le premier à s'indigner de sa réponse hautaine et peu élégante : « J'attends qu'il me serve. » Une répartie qui déclencha un frisson réprobateur dans l'auditoire. Lorsqu'on fait profession d'observer l'action politique ou l'activité esthétique, il est dangereux de se placer soi-même dans l'ombre d'une grande figure...

Mais, même en ayant clairement conscience de ces ambiguïtés et de ces contradictions d'attitude, comment le musicologue peut-il garder ses distances quand il se mêle d'écrire, non sur Mozart, mais sur les créateurs de son temps ? L'ethnomusicologue Bruno Nettl l'a dit avec humour à propos de la soi-disant neutralité des ethnomusicologues. Ils se gardent de tout jugement de valeur ? Mais regardez donc de quelles musiques ils parlent et ne parlent pas ! Vous saurez quelles sont celles qu'ils aiment et celles qu'ils n'aiment pas!⁸ Et quand la musique contemporaine est portée à bout de bras par des interprètes de grand talent qui, eux, effectivement, la servent avec brio – c'est bien ce que l'on attend d'eux, d'ailleurs -, le musicologue peut-il supporter longtemps de rester au-dessus de la mêlée ?

Ma motivation première pourra donc sembler curieuse, mais c'est bien elle qui me fit accepter l'invitation de Lorraine Vaillancourt : fonder et animer une revue consacrée à la musique contemporaine, centrée sur l'activité musicale du Québec, c'était l'occasion de tenter de vérifier, voire d'expérimenter moi-même la possibilité pour les musicologues d'écrire sur la musique de leur temps tout en respectant, autant que faire se pouvait,

5. Cf. Roland Barthes, « Le point sur Robbe-Grillet ? » (1962) et « L'activité structuraliste » (1963), in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 198-205 et 213-220.

6. Deliège, 2003.

7. Nattiez, 2005.

8. Nettl, 1983, chap. XXIV : « We Never Heard a Bad Tune ».

9. Montréal, salle Claude-Champagne, 3 mai 1989.

10. J'y ai été l'éditeur, au sens anglais, des n^{os} 5, 10, 12, 17, 28 et 31.

11. «Musique actuelle», chaîne culturelle de Radio-Canada, réalisatrice: Hélène Prévost, 11 décembre 1985.

12. Scarpetta, 1985.

13. «Musique actuelle», réalisatrice: Hélène Prévost, animatrice: Colette Mersy, Chaîne culturelle de Radio-Canada, 27 janvier 1990.

14. «Qu'est-ce que le postmodernisme musical?», un dossier suscité par Colette Mersy, réunissant José Evangelista, Raymond Gervais, Ghislaine Guertin, Jean-Jacques Nattiez, John Rea, Régine Robin et Frédéric Rzewski, *Circuit*, vol. 1, n^o 1, 1990, p. 9-25. (Transcription et édition: Diane Maheu et J.-J. Nattiez).

les exigences du travail scientifique. La tentation de l'engagement était d'autant plus grande pour moi que, peu de temps auparavant, en janvier 1989, Lorraine Vaillancourt avait fondé le Nouvel Ensemble Moderne dont le premier concert⁹ avait été un succès tel que, événement rare, elle avait donné en bis une œuvre entière: *At first light*, de George Benjamin. En reliant mon propos et mon action à l'entreprise d'une chef d'orchestre que j'admirais, et à la présence de cet ensemble remarquable et au répertoire qu'il défendait, j'allais enfin pouvoir quitter les hauteurs de la théorisation sémiologique et me positionner par rapport à la musique en train de se faire, en Europe certes, mais aussi et surtout au Québec.

L'exemple de *Musique en jeu*

L'entreprise avait un précédent. J'avais moi-même été associé dans les années 1970, mais de manière ponctuelle, à l'aventure de la revue *Musique en jeu* où je publiais les premières compilations de textes consacrés à la sémiologie musicale¹⁰. J'avais été très frappé, lors de notre première rencontre, par les propos de son rédacteur en chef, Dominique Jameux: «Nous avons fondé *Musique en jeu* avec quelques copains pour tenter d'éclairer des musiques que nous comprenons mal ou même que nous ne comprenons pas du tout.» Cette justification paradoxale mais courageuse avait le mérite de faire de la musique contemporaine une réalité problématique, comme le titre de la revue l'indiquait clairement. L'enjeu était même plus large, puisque si la création musicale de ces années-là faisait problème, c'est peut-être même l'avenir de la musique tout court qui était sur la sellette.

Vingt ans plus tard, une question analogue était posée au Québec. Déjà, lors de l'émission hebdomadaire que Radio-Canada consacrait à l'actualité de la musique contemporaine (puisqu'une telle chose existait à l'époque...)¹¹, une table ronde avait été organisée autour du livre de Guy Scarpetta, *L'impureté*¹²: il y défendait le postmodernisme naissant et prenait quelques exemples dans la musique. Serge Garant, cofondateur de la Société de musique contemporaine du Québec, créateur de la *Première Sonate* de Boulez en Amérique du Nord et de son *Marteau sans maître* au Canada, y avait déclaré, mi-figue, mi-raisin, qu'il ne trouvait «pas très sympathique» le portrait du compositeur de l'avenir qu'esquissait Scarpetta... Le débat sur la nature et les enjeux du postmodernisme rebondissait en janvier 1990 avec une émission de la même chaîne réunissant des compositeurs, des philosophes et des musicologues¹³. En décidant d'ouvrir son premier numéro avec la transcription de ce montage¹⁴, *Circuit* s'inscrivait dans le sillage des motivations de *Musique en jeu* qui m'avait explicitement servi de modèle,

tout en répondant aux préoccupations de l'heure. Puis étaient juxtaposés, volontairement, deux articles de Québécois et deux articles d'Européens. Une contribution de Francis Dhomont confrontait les traits du modernisme et du postmodernisme avec autant d'habileté qu'avait pu le faire Manfred Bukofzer pour comparer la musique de la Renaissance et celle de la période baroque¹⁵. Michel Gonneville, lui-même issu de la mouvance moderniste, ne masquait rien de ses préférences et de ses déceptions. L'éclairage européen était ensuite donné par deux textes d'esprit très différent: une réflexion de Deliège sur la nouvelle complexité, questionnant une tendance particulière de la modernité mais vue de l'intérieur de cette orientation, et une analyse par Jean Molino du concept de « classiques de la modernité »¹⁶. Il y faisait quelques affirmations dérangeantes et posait des questions qui ne l'étaient pas moins: « Je ne suis pas certain que beaucoup d'entre nous écoutent souvent, par plaisir – ô horreur! –, les grandes œuvres de la musique sérielle. Le fossé existe toujours: est-il irrémédiable? Pourra-t-on un jour écouter Webern comme on écoute Haydn ou Mozart¹⁷? » Le ton était donné: celui des mises en question. La deuxième partie du numéro, hors thème et intitulée « Rubrique », se donnait comme objectif de cerner l'actualité musicale de plus près: le premier numéro des années 1990 tentait un bilan de la décennie précédente. Chaque numéro à venir présenterait un bilan de l'année écoulée. Cette première livraison dessinait le modèle de ce qu'allait être *Circuit*.

Le programme de départ

Pas étonnant que ce numéro, à certains égards historique, soit aujourd'hui épuisé. C'est en citant quelques-unes des définitions du postmodernisme musical fourni par cette livraison que s'ouvrait le petit « Que sais-je ? » de Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, publié huit ans plus tard¹⁸, signe que, dès ses débuts, *Circuit* avait répondu d'emblée à son désir de coller à l'actualité des problématiques et des enjeux esthétiques. Cela dit, est-ce que notre revue a rempli, durant mon mandat, les promesses que j'annonçais dans le premier éditorial?

Circuit se voulait un lieu de discussion, polémique au besoin, « entre l'Europe et notre continent », mais se proposait « de faire connaître le point de vue des francophones d'Amérique du Nord, sur toutes les formes de musique d'aujourd'hui, au Québec et ailleurs ». Pour chaque numéro consacré à un thème précis, toujours inscrit sur la couverture, j'annonçais « une revue de réflexion, ouverte à toutes les formes de la pensée contemporaine sur la musique: débats esthétiques, témoignages de compositeurs et d'interprètes, publication de documents inédits, recherches musicologiques. [...] Nous ne masquerons

15. Bukofzer, 1982, p. 24.

16. Dhomont, 1990; Gonneville, 1990; Deliège, 1990; Molino, 1990.

17. Molino, 1990, p. 79.

18. Ramaut-Chevassus, 1998, p. 3.

19. Nattiez, 1990, p. 5.

pas nos préférences, mais nous n'excluons personne¹⁹. » *Circuit* avait un sous-titre : « Revue nord-américaine de musique du xx^e siècle », ce qui resta inscrit jusqu'au tournant du siècle quand, astucieusement, Michel Duchesneau le remplaça par celui de « Musiques contemporaines », au pluriel...

Lorsque je jette un regard rétrospectif d'un point de vue autocritique sur les seize numéros que, de 1990 à 1998, j'ai été amené à diriger avec la fidèle complicité de Rémi Lapointe, John Rea et Lorraine Vaillancourt, et en pouvant m'appuyer, avec mes coéquipiers, sur la virtuosité administrative de Sophie Galaise, je me reproche sans doute de ne pas avoir trouvé les moyens de nos premiers objectifs : faire de cette revue francophone un outil qui débattrait des musiques contemporaines, non seulement du Québec, mais du Canada anglais et des États-Unis. En sous-titrant *Circuit* comme nous l'avions fait, nous envisagions d'avoir des correspondants réguliers, au moins à Toronto, à New York et en Californie. Cela aurait signifié un gros budget de traduction et nous n'en avions pas les moyens. Mais depuis que *Circuit* est entre les mains de Jonathan Goldman, plus ouvert que j'ai pu l'être aux créations musicales venues de l'immense domaine anglophone de ce continent, je constate avec plaisir qu'une partie de nos intentions initiales est en train de se réaliser.

Un engagement esthétique difficile

Le deuxième numéro collait lui aussi à l'actualité, musicale cette fois, puisqu'il fit appel à des auteurs de diverses allégeances esthétiques pour rendre compte du festival « Montréal Musiques actuelles » de novembre 1990. Je n'hésitais pas à afficher mes couleurs polémiques avec une interpellation radicale : « Faut-il tout accepter ? », mais je donnais la parole, immédiatement après moi, à mon collègue Jean Piché, l'organisateur de cette manifestation, dont le titre me répondait directement : « Non ! Mais acceptons que le jardin soit plus grand que vous ne le croyez²⁰ ! » Avec mes collaborateurs, j'allais récidiver : le titre questionnant du volume 6, n° 2 était lui-même polémique : « Musique actuelle ? » Cette livraison en fit grincer plus d'un, et François Tousignant, à l'époque critique musical du *Devoir*, ne manqua pas d'affirmer, en janvier 1996, que les compositeurs de cette tendance étaient tombés dans un piège, ce qui était vrai. Les acteurs et des défenseurs du courant (Joane Héту, Danielle Palardy Roger, Jean Derome, Daniel Swift, Raymond Gervais, Michel F. Côté, Hélène Prévost) avaient été invités à tenter de la définir. Puis, sous le titre très boulézien, « Penser la musique actuelle ? », leur orientation faisait l'objet d'un éreintement en règle sous la plume de Dominique Olivier et de Serge Provost. Ramon Pelinski était invité à analyser un exemple remarquable

20. Nattiez, 1991; Piché, 1991.

d'interrogation musicale sur « l'Autre » (*Exotica*, de Kagel). Pour terminer et dénoncer les « apories du relativisme », Nattiez jouait les Nietzsche en proposant ses « considérations intempestives... et inactuelles ».

Je ne suis pas certain que, aujourd'hui, je rédigerais cet article dans les mêmes termes. Certes, j'étais outré par la platitude, voire la médiocrité de ce que j'entendais, et j'étais convaincu que, pour l'avenir, ce n'était pas la voie à suivre, mais disposais-je des bons outils pour étayer des jugements esthétiques aussi sévères? Sans doute adopterais-je aujourd'hui une attitude plus nuancée, en soulignant les grandes qualités musicales d'un Jean Derome par exemple, mais aussi endosserais-je un point de vue anthropologique afin de tenter de mieux comprendre ce qui conduisait ces jeunes créateurs à proposer le type de musique qu'ils faisaient, et peut-être mettrais-je une sourdine à mon indignation d'alors, faute d'arguments solides (et plus musicologiques...) pour mieux asseoir mes réactions d'humeur. Ce numéro provoqua dans d'autres revues quelques réactions polémiques auxquelles je ne répondis pas. Réjean Beaucage m'invita même à m'expliquer sur les ondes d'une radio communautaire²¹, ce qu'il fit avec beaucoup d'élégance et avec des arguments qui auraient mérité d'être discutés mieux que je ne le fis. Jean Derome participait au débat. Des auditeurs invités à intervenir en direct se montrèrent scandalisés par mes prises de position. Ce ne fut pas la meilleure émission de radio de ma carrière... Il y eut une séance publique à l'initiative de la Société québécoise de recherche en musique où Michel F. Côté me descendit en flammes. Juste retour des choses. Mais au moins, *Circuit* avait réussi à susciter des débats : le dossier de presse de toute cette période témoigne de l'antagonisme entre les tenants de la musique contemporaine dite sérieuse, vite perçue par le clan « adverse » comme l'incarnation esthétique de l'establishment, et ceux des musiques actuelles. Mais la pensée avait-elle vraiment progressé?

Je réalisais que, peut-être, j'aurais dû m'en tenir à ce que j'écrivais en 1985 dans le texte que j'ai cité ici en commençant : « Lorsque le musicologue prend parti sur l'avenir de la musique, il le fait en tant que mélomane, esthéticien ou critique, pas en tant que musicologue²². » Six années de direction de *Circuit* ne m'avaient pas permis de trouver l'équilibre entre activité scientifique et jugement de valeur. Les choses sont-elles plus claires pour moi maintenant? L'hésitation entre l'universalité et le relativisme esthétiques reste pour moi le triangle des Bermudes de la musicologie, et je ne crois pas que la vérité se trouve dans l'une ou l'autre de ces deux options opposées. Quelque part entre les deux, sans doute. Et c'est pourquoi tout cela n'aura pas été inutile, au moins pour moi : quinze ans après, j'y vois un peu plus

21. À CIBL 101,5 FM, le 4 mars 1996, lors d'une émission spéciale combinant les émissions régulières *AnémixinéMA* (réalisée par Réjean Beaucage et Andrée DeRome) et *Hérétiques* (réalisée par Catherine Perrey et Robert Morin).

22. Nattiez, 1985, p. 132; rééd., p. 246.

23. À moins que ce ne soit le cas dans le livre de Sophie Stévançe sur les musiques actuelles à Montréal, à paraître aux Presses de l'Université de Montréal, dans lequel, m'apprend-on, les critères esthétiques des uns et des autres feront l'objet d'analyses et de discussions!

clair, sans doute grâce à l'expérience de *Circuit*. Elle m'a permis d'acquérir la conviction qu'il me faudra un jour rouvrir le questionnement sur les fondements du jugement esthétique, et je devrai sans doute me prendre moi-même comme objet d'observation²³!

Une revue québécoise, une revue musicologique...

Notre revue empruntait son titre à une série d'œuvres de Serge Garant, le promoteur de la modernité musicale québécoise. Quoique ouverte aux tendances et aux problématiques postmodernes, la couleur esthétique de notre revue resta longtemps, sous ma direction, celle de la modernité, avec les numéros consacrés à une tournée canadienne de Boulez (vol. 3, n° 1), à l'opéra (Provost, Kagel) (vol. 3, n° 2), à Xenakis (vol. 5, n° 2), à Garant (vol. 7, n° 2), à Messiaen (vol. 9, n° 1).

Le ton changea quand notre comité éditorial fit appel à des rédacteurs en chef invités et que les générations nouvelles firent l'objet d'enquêtes ou furent invitées à écrire : Francis Dhomont organisa une vaste synthèse sur la encore jeune musique électroacoustique au Québec (vol. 4, nos 1-2) ; Jean Lesage réunit des contributions sur les compositeurs d'ici, nés après l'Expo 67 (vol. 8, n° 1) ; Johanne Rivest, qui venait de terminer son doctorat sur Cage, réactualisa la réflexion sur ce compositeur en considérant son action et son impact du point de vue québécois (vol. 8, n° 2).

Mais à propos de la musique du Québec, les objectifs musicologiques de *Circuit* n'étaient pas oubliés, en particulier en publiant des collections d'écrits de quelques-uns de nos créateurs. Véronique Robert réunit les écrits de Claude Vivier, avec une belle préface de György Ligeti (vol. 2, nos 1-2) ; Marie-Thérèse Lefebvre regroupa en deux livraisons la quasi-totalité des écrits de Gilles Tremblay (vol. 5, n° 1 et vol. 6, n° 1) ; un numéro entier se partagea les textes de Denys Bouliane et de John Rea (vol. 9, n° 2).

En définitive, plutôt qu'une revue nord-américaine, *Circuit* aura été, de 1990 à 1998, une revue consacrée à la musique québécoise, aux musiques d'ailleurs vues à travers le prisme du Québec et à quelques grands événements tenus à Montréal, en mettant l'accent sur la création.

Dans nos plans d'origine, Lorraine Vaillancourt et moi rêvions d'une revue qui collerait à l'actualité musicale au jour le jour et y ferait la part belle à l'interprétation. C'était une erreur de perspective. Une revue bi-annuelle n'a pas les possibilités d'un quotidien : ses textes doivent être envoyés à l'éditeur plusieurs mois avant leur parution. C'est ce qui m'a amené à faire alterner, dès le début et jusqu'au volume 7 et dans le volume 9, deux rubriques annuelles : une chronique des disques parus et un portrait de la saison précédente,

régulièrement tenu sans concession par Dominique Olivier. J'ai la conviction que ces inventaires critiques et systématiques seront fort utiles aux historiens qui se pencheront un jour sur la musique québécoise des années 1990.

À cet égard, j'ai une tendresse particulière pour le vol. 7, n° 1, « Ruptures? » (1996), qui a certainement eu le mérite de réunir une documentation qui, si on tentait de la constituer aujourd'hui, s'avérerait sans doute incomplète. Lise Bissonnette, alors rédactrice en chef du *Devoir*, avait, dans un éditorial, et en réponse à une lettre de Lorraine Vaillancourt que *Circuit* publia pour la première fois, mis les pieds dans le plat. Bissonnette ne faisait pas état de dissensions entre modernité et postmodernité, entre musique instrumentale et musique électroacoustique, entre musique écrite et musique improvisée. C'est bel et bien les musiques contemporaines dans leur ensemble qu'elle remettait en question. Cet éditorial déclencha une avalanche de seize articles dans divers périodiques québécois. Je crois que *Circuit* a bien répondu à sa fonction en conservant, pour l'histoire, la trace de ce qui fut un véritable événement culturel et dont le contenu, à mon avis, n'a rien perdu de son actualité.

...mais aussi une revue d'art

Et dois-je dire que je suis fier de ce que, dès son premier numéro, *Circuit* soit apparu comme une *belle* revue, même si un esprit chagrin, en Europe – le regretté Nicolas Ruwet pour ne pas le nommer – trouva cela suspect²⁴? *Circuit* tranchait avec l'allure tristounette et austère de plusieurs revues musicales européennes. Lorraine Vaillancourt avait proposé, pour chaque numéro, de faire appel aux œuvres d'un ou d'une artiste d'ici qui rythmeraient la séparation entre les articles. En cela, elle prolongeait la politique qui, dans certains de ses concerts, lui avait fait exposer des œuvres de peintres, de graveurs ou de sculpteurs, en particulier celles de Lorraine Bénic qui illustra le premier numéro et de Christian Tisari qui punctua le second. Pour le numéro Vivier, *Circuit* s'offrit le luxe de la reproduction en couleurs d'un hommage à Claude Vivier, œuvre de l'artiste torontois Paul Collins : *Shouting in the Dark* (à Claude Vivier). Chaque numéro se terminait – et se termine toujours – par une présentation de l'artiste invité. L'illustration de couverture - peinture, sculpture, gravure, photographie – était toujours choisie en fonction de la thématique du numéro. Puisque *Circuit* avait aussi les ambitions d'une revue d'art, les Presses de l'Université de Montréal firent appel à une remarquable graphiste, Danielle Péret, qui conçut la page de couverture et le mode d'encadrement des documents iconographiques autour du thème du carré. Le caractère et la présentation des titres et des sous-titres avaient été pensés en

24. Selon le témoignage personnel de Célestin Deliège.

25. Je ne savais pas que, six mois après avoir quitté la rédaction de *Circuit* et me croyant libéré de toute implication éditoriale, j'allais me voir proposer de diriger une encyclopédie musicale qui aura occupé dix ans de ma vie!

harmonie avec l'esprit de cette mise en page. J'ai un peu regretté que, à compter du volume 15, la cohérence de la conception initiale ait été oubliée... Encore un coup du postmodernisme!

Passer le relai

Après seize numéros et au bout de neuf ans, la gestion d'une revue comme celle-ci étant très lourde et désirant me consacrer à d'autres projets²⁵, je décidais de passer la main. Je tenais à ce que *Circuit* survive au-delà de son premier rédacteur en chef. D'autant plus que, en France, les autres revues consacrées à la musique contemporaine, *Musique en jeu* (1970-1978), *Contrechamps* (1983-1990) et *Entretemps* (1986-1992), pour ne citer que les principales, avaient disparu.

Vu les contraintes économiques de l'édition et le statut plus que jamais difficile de la musique contemporaine dans notre culture, il faut se féliciter que *Circuit* ait pu atteindre sa vingtième année : cette survie doit être un sujet légitime de fierté pour ses artisans d'aujourd'hui, rédacteur en chef, membres du comité éditorial, auteurs, illustrateurs et éditeur. Dans la circonstance, il faut saluer le soutien indéfectible des Presses de l'Université de Montréal depuis 1990 et la présence dans le comité de rédaction, dès la première heure et jusqu'à aujourd'hui, de John Rea. D'autres que moi diront comment, après le volume 9, *Circuit* a évolué selon la personnalité des rédacteurs en chef qui se sont succédé et des collaborateurs qu'ils se sont choisis. Je soulignerai seulement que, à compter du volume 11, Michel Duchesneau eut le courage de faire passer *Circuit* de deux à trois numéros par année... Pour l'essentiel, les principes, les objectifs et les axes qui avaient été mis en place en 1990 me semblent avoir été respectés et je m'en réjouis, car de toute évidence, *Circuit* va rester un instrument essentiel pour la connaissance de la musique québécoise, sa situation historique, son évaluation esthétique et critique et les enjeux culturels reliés à son évolution.

Il y a, dans ces manifestations de fidélité, de constance et de détermination, quelque chose d'admirable qui m'émeut.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland (1964), *Essais critiques*, Paris, Seuil.

BOULEZ, Pierre (1981), *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois éditeur, 574 p. ; 2^e édition revue et corrigée, 1985, 587 p.

BOULEZ, Pierre (1989), *Jalons (pour une décennie)*, dix ans d'enseignement au Collège de France (1978-1988), textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, préface posthume de Michel Foucault, Paris, Christian Bourgois éditeur, 452 p.

- BOULEZ, Pierre, CAGE, John (1990), *Correspondance et documents* [édition critique bilingue], réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Nattiez, Winterthur, Amadeus Verlag, 1990, 232 p.; version française, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991.
- BUKOFZER, Manfred F. (1982), *La musique baroque. 1600-1750. De Monteverdi à Bach* (1947), Paris, Jean-Claude Lattès; rééd.1988.
- DELIÈGE, Célestin (1990), « Dans les dédales du “tour de force” », *Circuit*, vol. 1, n° 1, « Postmodernisme », p. 63-73.
- DELIÈGE, Célestin (2003), *Cinquante ans de modernité musicale. De Darmstadt à l'IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur. 1024 p.
- DHOMONT, Francis (1990), « Le postmodernisme en musique : aventure néo-baroque ou nouvelle aventure de la modernité? », *Circuit*, vol. 1, n° 1, « Postmodernisme », p. 27-47.
- GONNEVILLE, Michel (1990), « Humeurs postmodernes », *Circuit*, vol. 1, n° 1, « Postmodernisme », p. 49-61.
- MOLINO, Jean (1990) « Classiques et classicisme à l'âge postmoderne », *Circuit*, vol. 1, n° 1, « Postmodernisme », p. 75-81.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1975), « La relation oblique entre le musicologue et le compositeur », in Machover, Tod (dir.), *Quoi? quand? comment? la recherche musicale*, Paris, Christian Bourgois éditeur /IRCAM., p. 121-134; rééd. in J.-J. NATTIEZ, *De la sémiologie à la musique*, Montréal, Les Cahiers du département d'études littéraires, n° 10, UQAM, 1988, p. 237-247.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1985), « Répons : un miroir pour l'histoire », *Le Monde de la Musique*, n° 77, avril 1985, p. 78-83 et 107-8.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987), « Répons et la crise de la “communication” musicale contemporaine », *InHarmoniques*, n° 2, mai 1987, p. 193-210; rééd. révisée et augmentée in Nattiez, J.-J., *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, chap. VIII.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990), « Éditorial », *Circuit*, vol. 1, n° 1, « Postmodernisme », p. 5-7.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1991), « Faut-il tout accepter? », *Circuit*, vol. 1, n° 2, « Montréal Musiques actuelles », p. 43-49.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2005), « Quelques problèmes de la musicologie critique selon Deliège », *Circuit*, vol. 16, n° 1, « Écrire l'histoire de la musique du xx^e siècle », p. 73-88.
- NETTL, Bruno (1983), *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*, Urbana – Chicago – Londres, The University of Illinois Press.
- PICHÉ, Jean (1991), « Non! Mais acceptons que le jardin soit plus grand que vous ne le croyez! », *Circuit*, vol. 1, n° 2, « Montréal Musiques actuelles », p. 51-54.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice (1998), *Musique et postmodernité*, Paris, Presses universitaires de France.
- SCARPETTA, Guy (1983), *L'impureté*, Paris, Grasset.
- TOUSIGNANT, François (1996), « Circuit fermé, dialogue de sourds », *Le Devoir*, 5 janvier 1996, p. B9.