

Montréal (1994-1995) : l'accessibilité comme nouveau critère esthétique

Montreal (1994-1995): the arrival of a new aesthetic criterion—accessibility

Dominique Olivier

Volume 7, Number 1, 1996

Ruptures?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902166ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902166ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Olivier, D. (1996). Review of [Montréal (1994-1995) : l'accessibilité comme nouveau critère esthétique]. *Circuit*, 7(1), 93–110.

<https://doi.org/10.7202/902166ar>

Article abstract

With this review of contemporary music events during the 1994-1995 musical season in Montreal, the author notes that, for most concert societies, accessibility seemed to be the principle preoccupation of program presenters, most notably through references to extra-musical elements. She wonders whether the goal of seeking the greatest number of listeners will not pervert the fundamental objectives of true creativity.

RUBRIQUES

Montréal (1994-1995) : l'accessibilité comme nouveau critère esthétique

Dominique Olivier

Un mot s'impose d'emblée lorsqu'on jette un regard *a posteriori* sur la saison montréalaise 1994-1995 en musique contemporaine : accessibilité. Mais s'il se présente aujourd'hui à l'esprit scrutateur, ce terme désigne néanmoins, depuis un certain temps, le critère inévitable pour tous les organisateurs de concerts, en particulier dans le domaine de la création contemporaine. Il est d'ailleurs synonyme d'un autre concept occupant une place absurdement prépondérante ces dernières années : la rentabilité. Dans de précédents articles, nous avons sonné l'alarme quant à l'enlèvement du véritable esprit créateur dans le contexte d'un désengagement étatique face aux arts de création, ceux qui, par définition, ne sont pas appelés à rejoindre le plus grand nombre. Il ne fallait toutefois pas mésestimer la capacité d'adaptation de nos organismes musicaux qui, bien qu'aigris dans bien des cas, en sont encore à se battre avec acharnement pour survivre, même si cela devait les éloigner un tant soit peu de leur vocation première. Loin de nous l'intention de jeter sur eux le blâme puisque, par ailleurs, la qualité des productions n'a en rien été altérée par cette volonté de rendre l'art musical d'aujourd'hui plus attrayant pour son public potentiel. Simplement, nous nous devons de constater la fin d'une ère de création peu soucieuse des attentes d'un auditoire dont l'ampleur est malheureusement devenue, pour beaucoup de responsables et notamment pour les pouvoirs publics, la seule garante du succès d'une démarche artistique.

Cette volonté se traduit, subtilement, de différentes façons. Ni mais soufflé aux entractes ni diffusion de matchs de sport sur écrans géants pendant les pauses entre les œuvres n'ont encore été observés. Même les instigateurs de ce courant savent encore faire des nuances. Toutefois, des phénomènes éloquentes ont été constatés dans plusieurs circonstances : mises en situation, aspects visuels et théâtraux, danse, animation, collaboration entre organismes associés à la musique traditionnelle et sociétés ou ensembles de musique

contemporaine, débats publics, disparition du vernis d'austérité qui donnait jadis tant de « chic » aux concerts des initiés du discours de la musique du xx^e siècle. Et lorsque les acteurs de la scène musicale ne tentaient pas de faciliter la tâche à l'auditeur par le biais d'éléments extérieurs, ils revendiquaient avec force le droit de faire une musique qui, en elle-même, serait plus « naturellement » accessible. D'autre part, les débats concernant le fameux problème de la musique d'aujourd'hui, reproduits dans ce numéro, se sont essentiellement déroulés sur ce thème. Bref, le mot était à la mode...

Ayant débuté assez tardivement, la saison 1994-1995 donnait son coup d'envoi de manière spectaculaire. En moins d'une semaine, les Montréalais pouvait assister à un concert très attendu de l'Orchestre symphonique de Montréal dirigé par Walter Boudreau⁽¹⁾ ainsi qu'au début de la seconde biennale du Nouvel Ensemble Moderne, consacrée cette fois au compositeur italien Franco Donatoni. En fin de saison, et comme confirmation de la tendance générale, l'OSM coordonnait un événement d'une ampleur exceptionnelle appelé à diminuer la scission entre le public des concerts traditionnels et la musique de notre temps : les *Journées du xx^e siècle*⁽²⁾. Entre ces deux pôles temporels, toujours la même diversité bienfaisante, n'en déplaise aux tenants de la vérité artistique absolue.

(1) Fruit d'une collaboration entre l'Orchestre symphonique de Montréal et la Société de musique contemporaine du Québec auxquels s'est associée la Société Radio-Canada, l'événement était intitulé OSMCQ.

(2) Beaucoup de sociétés de concert en musique contemporaine ayant intégré un de leurs concerts réguliers au sein de cet événement afin d'en réduire les coûts, on retrouvera ceux-ci sous la rubrique *Journées du xx^e siècle*, et non pas sous la rubrique « saison » de l'organisme qui les produisait.

OSMCQ et 29^e saison de la Société de musique contemporaine du Québec

L'OSMCQ était un vieux rêve non seulement pour ceux qui réalisaient l'événement, mais aussi pour tous ceux qui croient que la musique d'aujourd'hui devrait enfin accéder aux outils de diffusion propres aux œuvres issues de la grande tradition. Petits ensembles et solistes nous font certes connaître une partie importante du répertoire du xx^e siècle, mais les coûts engendrés par l'utilisation d'un orchestre symphonique en éloignent généralement les compositeurs vivants. Les œuvres « consacrées » sont presque les seules à bénéficier, en Amérique du Nord, de cet immense instrument. À l'occasion de cette rencontre quasiment fortuite entre l'institution la plus reconnue en musique traditionnelle et une autre qui a fait depuis longtemps ses preuves dans le domaine de la création, les deux mondes se fondaient pour donner un aperçu de ce que pourrait être notre vie musicale, sans barrières.

Au programme de ce concert du 10 novembre 1994, *Three Places in New England* de Charles Ives, *Jardin secret* pour cor anglais et grand orchestre de Denis Gougeon, *Makro-Fantasi over Griegs a-moll* de Olav Anton Thommessen pour piano et grand orchestre, et finalement *Berliner Momente III* de Walter

Boudreau. Malgré les différences stylistiques qui séparent ces quatre œuvres écrites pour certaines à des décennies de distance, on reconnaît un filon qui est celui du postmodernisme, parfois même avant la lettre. Du langage hétéroclite du compositeur américain du début du siècle à celui très « déstructuré » de Thommessen – qui démantèle en quelque sorte le fameux *Concerto pour piano* de Grieg –, en passant par le style mélodique et enchanteur de Gougeon et le très wagnérien *Berliner III* de Boudreau, le public pouvait suivre pour ainsi dire le parcours stylistique du xx^e siècle postmoderne... Une dominante qui, d'ailleurs, n'est certainement pas étrangère à la volonté de parler un langage sinon accessible, du moins riche en références passéistes : mélodies, citations, tonalité. Le *Ives*, composé en 1914, reste une œuvre marquante du répertoire du xx^e siècle, avec tout ce qu'elle apporte de prémonitions stylistiques. L'efficacité du Thommessen, magistralement interprété par le pianiste Marc-André Hamelin, tout désigné pour ce genre d'épreuve de virtuosité et d'humour, n'est plus à démontrer. Humoristiquement parlant, l'œuvre fonctionne à merveille, d'autant plus que le concerto de Grieg, avec tous ses clichés romantiques, se prête bien à la parodie. Si *Jardin secret* de Gougeon est une pièce agréable à écouter, elle ne laisse toutefois que peu de traces dans l'esprit de l'auditeur. Quant à l'œuvre de Boudreau, bien que fort bien construite, elle n'a pas bénéficié, de la part des musiciens, d'une interprétation à sa hauteur. Inutile, sans doute, de rappeler que les heures de répétitions furent insuffisantes et que les musiciens de l'OSM, très bien entraînés dans le répertoire qui leur est familier, ne sont pas aussi à l'aise avec les œuvres de leur temps. Boudreau, admirable de concentration, semblait dégager une énergie formidable à laquelle l'orchestre se pliait... de justesse.

Montréal P.Q.

Cet événement du 19 janvier 1995 reprenait en fait un concert donné dans le cadre de *Présences*, ensemble d'activités organisées par le Centre de musique canadienne à l'occasion de son vingtième anniversaire au Québec, au printemps 1993. Il s'agissait d'un concert de musique de chambre, avec l'Ensemble de la SMCQ dirigé par Walter Boudreau, qui présentait quelques « classiques » du modernisme québécois : *Coffre III (a) (Le Cercle gnostique {<I Incantations IV>})* de Boudreau, *Portrait of a Man in Elysian Fields*, hommage à *Morton Feldman* de John Rea, le *Quintette* de Serge Garant, « ... le sifflement des vents porteurs de l'amour » de Gilles Tremblay, *L'Après (l'Infini)* de Raynald Arseneault, *Horizon II* de Micheline Coulombe-Saint-Marcoux et *Greeting Music* de Claude Vivier. On remarque que, sur les sept compositeurs présentés, quatre nous ont prématurément quittés. Vu le choix du répertoire et des interprètes, l'ensemble du concert était d'une qualité plus qu'appréciable.

Cordes

Après avoir choisi pendant quelques saisons de présenter des concerts reliant le Québec au reste du monde – Québec-France, Québec-Italie, etc. – la Société de musique contemporaine offrait à son public en 1994-1995 différentes thématiques, instrumentales en particulier. « Cordes », présenté le 9 février 1995, mettait donc en vedette cette famille d'instruments avec des œuvres leur étant entièrement consacrées. *Corale* de Berio, *Zipangu* de Vivier, *Illuminations* de Brian Cherney, *Ivresse songes sourdes nuits* de Jean Lesage, *Han n° 12* de Marie Pelletier et *Ramifications* de Ligeti étaient au programme. De l'ensemble de ce programme, on retient surtout la présence phénoménale de la jeune violoniste Julie-Anne Derome, qui interprétait l'œuvre de Lesage pour violon seul avec une virtuosité n'ayant d'égale que l'apparente facilité de son jeu. Au chapitre des déceptions, notons le très épigonal *Han n° 12* de Pelletier, une sorte de sous-*Zipangu* à périr d'ennui.

Gamelan

Toujours dans un esprit de thématique instrumentale, qui permet un accès plus évident à la musique d'aujourd'hui tout en offrant un pôle d'attraction sonore particulier, la SMCQ consacrait, le 9 mars 1995, un concert entier au gamelan. *Materia prima* d'Estelle Lemire, *L'Arbre de Borobudur* de Gilles Tremblay, *L'Angoisse des machines* d'Alain Thibault, *Daughters of the Lonesome Isle* de John Cage et *Palace* de Jon Siddall étaient joués ce soir-là par le Evergreen Club, groupe de musiciens torontois spécialisés dans le gamelan javanais. De toutes les œuvres au programme, *L'Arbre de Borobudur* de Gilles Tremblay – en création – se distinguait par sa grande qualité sonore, son inventivité, sa réelle intégration du langage musical indonésien dans le style propre à l'auteur. En trois étapes savamment élaborées, l'œuvre effectue un aller-retour entre la musique javanaise et la musique occidentale puis revient à ses origines en nous laissant la sensation plus ou moins floue d'avoir voyagé très loin... Une très belle œuvre qu'on réentendra, espérons-le.

Électronie

Le 8 juin 1995, le dernier concert de la vingt-neuvième saison de la SMCQ fut présenté en coproduction avec l'Association pour la création et la recherche électroacoustique du Québec (ACREQ), d'où son titre faisant allusion à l'électronique. Néanmoins, l'événement faisait appel de manière considérable aux instruments acoustiques, soit dans des œuvres mixtes, soit dans une œuvre pour quatuor à cordes, *Silent Scream Quartet* du compositeur belge Jan Van Landeghem, récipiendaire du Prix de musique contemporaine Flandre-Québec

1994. Après une version « nettoyée » du *Poème électronique* d'Edgar Varèse, le public a pu entendre en création une pièce du Canadien Paul Dolden, *The Heart Tears Itself Apart with the Power of its Own Muscles. Resonance #3*. Une œuvre d'esthétique très anglo-canadienne, qui n'a pas eu que des adeptes. *Silent Scream Quartet*, quant à elle, est une œuvre d'allégeance postmoderne dans laquelle Landeghem prend parti contre l'avortement, évoquant les cris silencieux des fœtus au moment fatal, un argument dont la validité scientifique reste à prouver. Ne faisant pas preuve d'une grande originalité, le compositeur y utilise abondamment des citations provenant de *Siegfried Idyll* de Wagner. Son langage, bien que maîtrisé, est d'une banalité qui nous démontre qu'il avait bien besoin d'un argument « choc » pour y puiser son inspiration. C'était pourtant un moindre mal, puisque la pièce suivante, une création d'Alain Thibault intitulée *Le Cauchemar climatisé*, a effectivement projeté l'auditoire dans un véritable cauchemar à base de décibels. S'il existe des ligues anti-avortement, peut-être devrait-il exister une ligue pour la protection de l'ouïe humaine. L'œuvre de Thibault est apparemment le fruit d'une audition malade, détruite. Au nom de quoi le compositeur se permet-il de rendre sourds à leur tour ses auditeurs ? Si certaines personnes ont l'air d'apprécier le défi imposé à leur système nerveux lors de ces séances de masochisme auditif, d'autres tiennent encore, Dieu merci, à leur santé ! Le parallèle entre *Le Cauchemar climatisé* et des films issus de la culture poubelle est plutôt tentant à établir. Musicalement s'entend... Heureusement, Stockhausen arrivait à point nommé avec un des classiques du répertoire mixte : *Mixtur*, dans sa version pour petit ensemble.

La saison du Nouvel Ensemble Moderne

Seconde biennale du NEM consacrée au compositeur italien Franco Donatoni

Après une première biennale en 1992 consacrée à Mauricio Kagel, le Nouvel Ensemble Moderne recevait en novembre 1994 Franco Donatoni, compositeur italien né en 1927 et dont la production a connu un essor considérable après 1975. Cette seconde biennale, à l'instar de la première, permettait aux participants de partager un moment de la vie de ce créateur en assistant à des rencontres, entrevues, répétitions et concerts. L'univers artistique de Donatoni nous était ainsi en partie révélé, en même temps que certains aspects de sa personnalité fugace, se réfugiant derrière un humour frôlant parfois la dérision. Un personnage qui reste, malgré le contact, difficile à cerner. On a pu cependant apprendre que pour le compositeur italien, écrire la musique n'est pas autre chose qu'un artisanat, quelque chose que l'on fait par né-

cessité organique, le plus souvent possible. Qu'il dispose de quelques minutes ou de quelques heures par jour, Donatoni ne renonce jamais à travailler à son œuvre.

Cette façon de voir qui lui est venue assez tard lui a permis d'écrire ses œuvres les plus importantes. La carrière de compositeur de Donatoni commence en fait après 1975, alors qu'il se libère d'influences étouffantes et trouve enfin sa propre voie, c'est-à-dire une manière d'appréhender le matériau sonore comme un objet malléable que l'on soumet à des transformations successives, à travers une approche foncièrement ludique. Il n'y a pas, chez Donatoni, de structure préétablie, de série cachée, de forme sonate ou de réminiscences tonales. Simplement des motifs qui se transforment encore et encore, pour produire des œuvres brillantes, sonores, dynamiques, parfois un peu hypnotisantes. Le corpus de pièces instrumentales ainsi constitué a acquis aujourd'hui une réelle importance au sein du répertoire contemporain. Les trois concerts qu'offrait cette Biennale 1994 du NEM nous ont permis d'entendre une grande quantité d'œuvres de Donatoni et de quelques-uns de ses élèves, puisque le compositeur italien est également un pédagogue reconnu. Le premier soir, le dimanche 13 novembre, le NEM dirigé par Lorraine Vaillancourt, l'Ensemble Pentaèdre et quelques solistes interprétaient *Arpège*, *Ciglio*, *Blow*, *Short* et *Spiri* de Donatoni, ainsi que *Argutie* du québécois Gilles Bellemare et *Forbidden Colours* de l'Australien Gerard Brophy. Le mardi 15 étaient jouées *Mari*, *Hot*, *Scaglio*, *Flag* et *The Heart's Eye* de Donatoni et une œuvre du Français Jean-Marc Singier, *Blocs en vrac de bric et de broc*. Le dernier soir, mercredi 16 novembre, le programme était composé de cinq autres œuvres de Donatoni, soit *Het*, *Ali*, *An Angel Within My Heart*, *Lem*, *Tema* et *Opus Alexandrinum* de Pietro Borradori.

Les pièces pour instruments solistes de Donatoni, comme *Ciglio* pour violon, ou *Short* pour trompette, sont en général beaucoup moins efficaces que ses œuvres pour ensembles. Dans ce jeu de transformations, la présence d'un seul instrument est insuffisante pour maintenir notre attention. Les *Sequenze* de Berio, pour instruments solos avec leurs surprises incessantes, nous ont peut-être trop gâtés pour que nous soyons à même d'apprécier les subtilités de cette écriture artisanale. Les œuvres pour ensembles fonctionnent très bien, par ailleurs, et donnent même des résultats d'un dynamisme surprenant. Qu'on pense seulement à *Hot*, une pièce pour six instruments et saxophone solo (le soliste était Daniel Gauthier), qui possède une énergie communicative. *Spiri*, *Flag*, *Tema* respectivement pour dix, treize et douze instruments, ont cependant été les plus appréciées, grâce à leur couleur, leur mobilité, leur souplesse rythmique. Il faut souligner également les performances exceptionnelles des musiciens et de la chef d'orchestre Lorraine Vaillancourt, qui ont donné vie à cet événement de très haut niveau.

Visages de Vienne

Ce magnifique concert du Nouvel Ensemble Moderne présenté le 14 mars 1995, au seuil d'une tournée québécoise, possédait plusieurs éléments permettant d'accéder sans difficulté aux œuvres qu'il contenait. Dans un esprit qui concorde avec la volonté d'attirer un plus large auditoire vers la musique du xx^e siècle, et donc en démystifiant ce qu'il est convenu d'appeler le répertoire contemporain, le NEM a offert au public montréalais et de plusieurs autres villes du Québec⁽³⁾ une fort belle mise en situation. La thématique de l'événement était bien sûr Vienne et ses nombreux visages : légers, tourmentés, brillants ou cauchemardesques. Le programme élaboré par la directrice artistique Lorraine Vaillancourt était d'un réel intérêt historique. Il permettait d'aller de Malher à Schönberg en passant par Johann Strauss, sans jamais quitter le père de la seconde école viennoise. Les réorchestrations des *Chants d'un compagnon errant* de Malher et de la *Valse Empereur* de Strauss réalisées par Schönberg occupaient la première partie du concert. En seconde partie, une magistrale interprétation du *Pierrot lunaire* par Pauline Vaillancourt et quelques musiciens du NEM a plongé le public de la salle Pierre-Mercure en pleine atmosphère expressionniste. Entre les œuvres, les commentaires de la musicienne et communicatrice Catherine Perrin orientaient l'écoute et fournissaient des informations et des anecdotes fort intéressantes. Éclairages, costume et une mise en scène de Gabriel Charpentier venaient rendre l'« enrobage » encore plus attrayant pour les néophytes.

(3) En l'occurrence Ottawa, Québec, Joliette, Granby, Drummondville, Moncton, Trois-Rivières et Jonquière.

La saison de Codes d'accès

Un récital, des récitals, Impro-Visages et Inter-Faces

Cette saison marquant le dixième anniversaire de la société Codes d'accès présentait entre autres deux séries de deux concerts, une première les 25 et 26 novembre 1994 et une seconde les 4 et 8 février 1995. *Un récital, des récitals*, à l'automne 1994, donnait à entendre tout d'abord le Nouveau Quatuor de saxophones du Québec dans des œuvres de Gougeon (*Quatre inventions*), Isabelle Marcoux (*Pierre de lune*), Graham Fitkin (*Stub*), Florent Schmitt (*Quatuor*), José Manuel Montañés (*Quatuor de saxophones avec piano*) et Tim Brady (*Unison Rituals*). Le deuxième soir, « Corde raide, Cordes sensibles » faisait entendre et voir des œuvres pour violon, piano, violon et piano ou violon et danse. ...*eûmerions...* d'Éric Marty, *Due Pezzi* de Luciano Berio, *Stèles* de Marc Hyland, *Lueurs de nuit* de François Rose, *Soliloque n° 1* et *n° 2* de Serge Arcuri, *Variations pour piano* de James Harley, *Ivresse songes sourdes nuits* de Jean Lesage et *Emerald Mirrors* d'Andrew MacDonald constituaient le programme.

Les interprètes étaient la violoniste Silvia Mandolini, la pianiste Brigitte Poulin et la danseuse Alexia Bhéreur-Lagouranis. Si l'idée du concert était intéressante, on ne retient pas grand-chose de cet événement qui aurait pu être d'une tout autre envergure avec des moyens moins restreints. L'acoustique de la salle du Gesù à l'inconvénient d'appauvrir toutes les sonorités qui y sont produites. Dommage pour les interprètes qui s'y aventurent..., faute de pouvoir jouer dans de meilleures salles. Les 4 et 8 février, Codes d'accès présentait deux autres de ses visages, celui de l'improvisation et de l'électroacoustique. Tout d'abord, le trio Michel Ratté, baptisé *Wreck's Progress*, présentait une soirée d'improvisation où s'exprimait clairement l'impuissance de ceux qui s'évertuent à tenter de créer une musique *en présence du public*, sans les longues heures de travail et de réflexion qu'implique la composition musicale. Quatre jours après, la société présentait « Inter-faces », un concert électroacoustique incluant de belles découvertes, en particulier l'œuvre de Jean Routhier intitulée *Fragments*, qui dénote un sens aigu de la sonorité, une subtilité rare chez les électroacousticiens, et une délicatesse respectueuse des oreilles du public. On y entendait également *Traverser les grandes eaux*, *Pleine Lune* et *Réponse impressionniste donnée par Josef K. lors d'une fin de soirée hivernale à une touriste française qui passait en face de la gare* de Daniel Leduc, *Alchimie* de Pascale Trudel et *Short Cuts* de Marie Goyette.

Autres concerts

Trente-cinquième anniversaire du Centre de musique canadienne

En 1994, le CMC fêtait son trente-cinquième anniversaire avec un festival de musique canadienne à travers le pays. À Montréal, la célébration consistait en un concert de musique électroacoustique sous forme de clips, avec des œuvres brèves de compositeurs québécois et canadiens, présenté le soir du 3 décembre. John Oliver, Michel Tétreault, Daniel Leduc, Stéphane Roy, Bruce Pennycook, Francis Dhomont, Ned Bouhalassa, Barry Truax, Claude Schryer, René Lussier, Marcelle Deschênes, John Oswald, Alain Thibault, Suzan Frykberg, Claude Frenette, Randall Smith, Jacques Tremblay, Sylvain Carette, Yves Daoust, Paul Dolden, Bruno Degazio, Steve Gibson et Marc Tremblay étaient diffusés à la Chapelle historique du Bon-Pasteur⁽⁴⁾. Quelques bons moments et quelques moments pénibles sur le plan de l'inspiration permettaient tout de même d'apprécier à vol d'oiseau la production électroacoustique canadienne. Dans le cas du Thibault, toutefois, la diffusion était d'une telle violence que nous n'avons pas été à même de juger du travail compositionnel effectué dans *The Analog Intruder*. L'estrade supportant les sièges a continué de vibrer, longtemps,

(4) Voici les titres des œuvres, suivant le même ordre que celui des noms de compositeurs : *En amitié* pour saxophone soprano et bande, *Alnitak*, *Réponse impressionniste donnée par Josef K. lors d'une fin de soirée hivernale à une touriste française qui passait en face de la gare*, *Janvier-Quêtes de chaleurs, if carillons grew wings*, *Previews*, *Comment rendre la musique contemporaine plus accessible (In Five Easy Scratches)*, « Evening » (extrait de *Song of Songs*), *Radio-ludes* (extrait), *Mozoté*, *Le monde est une bulle d'air*, *Power*, *The Analog Intruder* pour guitare électrique et bande, *Diary of an Electroacoustic Housewife* (extrait), *Miseria*, *Fleeting Wheels of Changes* (extrait), *Jeu d'ondes*, *Prémisse*, *Joie*, *L'ivresse de la vitesse* (extrait), *Worm* (extrait de *Three Hypertrophies*), *Monuments/Ruins/Spectres*, « Ceci est un message enregistré... » (extrait).

après la fin de la pièce, ce qui en dit long sur la vibration induite par cette diffusion sauvage. Une nouvelle fois, en cette saison 1994-1995, le compositeur a montré jusqu'où on pouvait aller trop loin. Certains commentaires récoltés après cette expérience sont aussi très éloquentes : « Il nous permet de connaître nos limites, de savoir jusqu'où on est capable de supporter les sons forts ». Nous proposerait-il une nouvelle forme de thérapie ?

Hommage à Raynald Arseneault

Un des moments musicaux les plus bouleversants de la saison (et au-delà) reste le concert hommage du 15 janvier 1995 au compositeur québécois Raynald Arseneault, décédé peu de temps après l'événement. Dans un contexte très particulier, les interprètes et les organisateurs du concert avaient décidé d'offrir à Arseneault, atteint du sida, non seulement l'hommage que représentait ce concert, mais également les fonds qu'il permettait d'amasser. Plusieurs membres de l'Ensemble de la SMCQ, le chef d'orchestre Walter Boudreau, l'organiste Gisèle Guibord, les ondistes Jean Laurendeau et Geneviève Grenier, le guitariste André Roy, la soprano Natalie Choquette, la mezzo-soprano Solange Lessard et le baryton Alain Dugué ont participé à cette soirée dont l'idée venait de la compositrice Marie Pelletier. L'émotion suscitée par l'événement était d'une telle intensité que la musique d'Arseneault a connu là, probablement, sa véritable heure de gloire. Peu de créateurs ont pu un jour bénéficier d'interprétations aussi prenantes et aussi proches de l'essence même de leur inspiration. Nous devons à notre tour rendre hommage aux musiciens qui ont participé à ce concert mémorable. Le programme se constituait de *Adoro te devote* pour orgue, *O Salutaris Hostia* pour mezzo-soprano et orgue, *Alleluia* pour soprano et orgue, *Troisième Parole du Christ* pour baryton (extrait des *Sept dernières paroles du Christ en croix*), *Troisième Choral* pour orgue (autre extrait des *Sept dernières paroles du Christ en croix*), *Dernière Parole du Christ* pour baryton (dernier extrait des *Sept dernières paroles du Christ en croix*), *La Mort* pour orgue (extrait du *Chemin de croix*), *Premier nocturne* pour piano, *Clair de lune à Pointe-Basse*, *Îles-de-la-Madeleine* pour deux ondes, mezzo-soprano et percussion, *Bonheur* pour flûte, *Ave Maria* pour soprano et guitare, *Advaya* pour violoncelle et piano et *l'après (l'Infini)* pour flûte en sol, cor anglais, violoncelle, piano et percussions.

L'Amour sorcier, Ensemble contemporain de Montréal

Dans un registre beaucoup plus léger, l'Ensemble contemporain de Montréal présentait le 4 avril 1995 un concert qui intégrait des éléments dansés dans le style flamenco. L'ECM, depuis ses débuts, offre chaque année un événement reliant une œuvre du répertoire traditionnel et plusieurs œuvres de

créateurs contemporains québécois. Cette fois-là, il s'agissait tout d'abord de *El amor brujo*, composé en 1915 par Manuel de Falla. Le reste du concert s'articulait autour de cette œuvre au fort caractère hispanique. En seconde partie, l'ensemble, sous la direction de sa chef Véronique Lacroix, interprétait *Ramillete de canciones populares* de José Evangelista, *Angel Circus* de Laurie Radford et *Al-Hamra* de José Manuel Montañés, ces deux dernières en création. À l'exception du *Evangelista*, toutes les pièces du concert étaient dansées, et l'ensemble de l'événement bénéficiait d'une mise en scène plus ou moins heureuse. Voilà entre autres où le bât blesse : bien que voulant utiliser tous les moyens possibles pour donner un visage accessible à la musique d'aujourd'hui, certains organismes n'ont pas nécessairement la capacité financière de mener à bien des événements multidisciplinaires. Sur le plan musical, outre la très belle interprétation du *De Falla*, il faut absolument mentionner *Al-Hamra*, une création qui a réellement soulevé la salle. Très bien écrite et rythmiquement très développée, la pièce est une prouesse d'écriture qui demande une lecture parfaite, ce dont Véronique Lacroix et ses musiciens nous ont gratifiés dans un climat de tension et d'exaltation fort impressionnant.

Muance

Le spectacle *Muance* se présentait comme « une nouvelle forme de récital où s'allient chant et théâtre ». Il s'agit donc encore une fois d'un exemple de concert appelé à intéresser un public plus vaste que le traditionnel récital chant et piano. Déjà donné en mars 1994, il était repris cette fois les 1^{er} et 2 mai 1995, toujours avec la soprano Lorraine Fontaine et la pianiste Nancy Pelletier. La metteuse en scène Lucie Bertrand, co-conceptrice du spectacle avec Lorraine Fontaine, est qualifiée de provocatrice, puisqu'elle « cherche à inscrire l'art lyrique dans le mouvement créatif contemporain ». Cependant, *Muance* n'est pas une totale réussite, sur le plan musical comme théâtral. Malgré le mérite qu'elle a de nous faire découvrir, par le biais d'une thématique « féministe », des œuvres négligées de compositrices canadiennes et québécoises, la chanteuse n'est guère à l'aise sur une scène, du moins dans cette formule qui la fait gesticuler, se déplacer, manipuler des objets divers. Vocalement, le résultat est inégal, parfois faux et insuffisamment libéré des contraintes techniques. Deux très belles œuvres d'Isabelle Panneton étaient néanmoins au programme, *Sommeils* et *Écho*. En développant son aisance et sa voix, peut-être Lorraine Fontaine réussira-t-elle, dans un avenir plus ou moins rapproché, à donner à son art une envergure suffisante pour nous intéresser.

Les Chants du Capricorne de Giacinto Scelsi, une production de Chants libres

Si le spectacle de Lorraine Fontaine constitue une nouvelle forme de récital, *Les Chants du Capricorne* de Giacinto Scelsi, mis en scène et interprétés par

la seule Pauline Vaillancourt, vont encore beaucoup plus loin que *Muance* au-delà du récital traditionnel, en termes d'avant-garde. Cet événement multi-médias présenté par la compagnie lyrique de création Chants libres du 17 au 27 mai 1995 intègre lui aussi des aspects théâtraux et visuels extrêmement importants dans son déroulement. Grâce à une mise en scène touchant au génie, la soprano nous rend intelligible le langage inventé de Scelsi, en lui donnant en quelque sorte une signification *a posteriori*. Ce compositeur italien du xx^e siècle a laissé une œuvre mystérieuse, dérangement, obscure parce que dépourvue de toute notice explicative. Or, lorsqu'on assiste à ce spectacle, on en vient à oublier complètement l'existence de ce créateur pour entrer complètement dans l'univers fabriqué par l'interprète. D'interprète, la « chantatrice » devient ici créatrice, génératrice d'une œuvre qui pourrait ne pas préexister à sa mise en scène. L'aspect vocal y devient indivisible de l'expression dégagée par le côté visuel et surtout par l'intensité dramatique du jeu de la comédienne/chanteuse. Pour arriver à donner un sens aux onomatopées « intra-musicales » de Scelsi, il fallait une volonté et un potentiel d'expression extraordinaire, doublés d'une intelligence scénique exceptionnelle. Entourée d'une installation et d'un costume à connotation fortement sexuelle de Massimo Guerrera, d'éclairages de Louis-Philippe Demers et du travail vidéographique très impressionnant de Michel Giroux, l'étrange personnage se dépouille devant nous de son caractère humain pour devenir un être vivant réduit à sa plus simple expression. Le désir, la joie, l'exaltation, la peur, l'angoisse de la mort, toute la gamme des émotions fondamentales sont ici incarnées avec une force émanant de la personnalité scénique toute-puissante de Pauline Vaillancourt. La voix, qui doit suivre malgré les positions les plus incongrues, était toujours également porteuse d'expression. À aucun moment on n'a senti la difficulté entraver cette voix qui semble éclore spontanément, venir des tréfonds de cet être évoluant devant nous, de la naissance à la mort, dans un dépouillement extrême, grâce à un don total de soi. De *Muance* aux *Chants du Capricorne*, le chemin est long et pas nécessairement carrossable...

Les Mélodistes indépendants

Une des surprises de la saison a été l'apparition d'un mouvement de contestation de l'avant-garde musicale, au nom d'une esthétique traditionnelle qui seule aurait le privilège de rejoindre le public et de redonner à la musique sa véritable fonction : émouvoir, toucher, communiquer. Ces quatre musiciens formant la phalange « mélodiste » de la musique québécoise, Alain Payette, Anne Lauber, Rachel Laurin et Raymond Daveluy, revendiquent le droit de s'exprimer librement, dans un contexte où, prétendent-ils, leurs droits sont bafoués au profit d'une esthétique hermétique et frauduleusement soutenue par les subventionneurs. On peut facilement établir un parallèle entre les *Real Women*, mouvement américain des années 1980, et les Mélodistes indépendants. Face

à une avant-garde représentant un mouvement extrêmement dynamique et revendicateur par rapport à une tradition monolithique et omniprésente, les Mélodistes indépendants réagissent de manière semblable aux *Real Women* par rapport au mouvement féministe. Utilisant les mêmes outils que celles-ci au départ de leur lutte, soit la revendication du statut de victime, de minorité négligée et bafouée, les *Real Women* se posent en authentiques (uniques ?) détentrices de la vérité, une vérité que le bon sens ne pourra manquer de reconnaître comme telle, une fois qu'on lui aura démontré ses errements. Cette forme de réaction est négative en cela qu'elle ramène avec force les valeurs contre lesquelles luttait l'avant-garde ou le mouvement d'émancipation préexistant, dans le cas du féminisme. Semant la confusion au sein d'un milieu donné, elle donne naissance à une intolérance qui peut s'avérer symptomatique de la raréfaction des ressources allouées à un domaine précis, ici celui de la création musicale. Plutôt que de former un front commun en faveur de l'augmentation des subventions accordées à la création en général, les mélodistes revendiquent le statut de seuls créateurs se souciant véritablement des attentes du public.

Or, un minimum de sens de l'observation permet de constater qu'il n'en est rien, si ce n'est dans les rêves les plus fous de ces « mélodistes ». Le projet de rejoindre un plus vaste auditoire, qui a été un des thèmes les plus fréquents des débats impliquant entre autres les mélodistes, est en lui-même très dangereux : il joue le jeu de ceux qui raréfient les ressources et contribue à créer ces conflits pouvant mener à des affrontements nuisibles. La part du gâteau étant réduite, plutôt que de faire des concessions ou de se mettre d'accord pour une action concertée, les mélodistes tendent à installer un climat de crise interne qui, tôt ou tard, sera utilisé contre l'ensemble du milieu. Mais le problème est encore plus complexe lorsqu'on l'examine sous l'angle de la qualité artistique. Si les compositeurs « avant-gardistes » n'ont pas, depuis déjà de nombreuses années, tenté de nuire à leurs collègues plus conservateurs, c'était qu'ils ne se sentaient sans doute pas très menacés par ces œuvres souvent maladroites et peu représentatives, en vérité, des désirs du public.

Lors du concert inaugural des Mélodistes, le 19 mai 1995, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur, nous en avons eu la confirmation : les frustrations aiguës de ces musiciens proviennent en grande partie de ce qu'ils ne sont pas appréciés, faute de véritable inspiration ou de réel talent musical. Si l'*Intermezzo, canon prélude et fugue* pour piano de Raymond Daveluy montre tout de même un meilleur métier que celui des autres compositeurs joués à ce concert, l'ensemble de l'événement était d'une pauvreté désolante. Quant à l'œuvre d'Alain Payette – *Sonate pour alto et piano* –, elle était carrément navrante. Les œuvres d'Anne Lauber, *Trois Intermezzos pour violoncelle et piano*, et de Rachel Laurin, *Trio en mi majeur pour flûte, alto et piano*, op. 17, étaient d'un ennui consommé, à force de clichés et de stéréotypes extraits de force de la tradition romantique. Le fameux public appelé à découvrir là un art destiné à le rejoindre n'a pas été dupe de cette absence d'inspiration. Malgré les commentaires

tendancieux du groupe des Mélodistes, on peut parler ici d'un échec qui ne servira guère la cause de ces défenseurs du Beau et du Bien en musique.

Nouvelles musiques de Montréal

Moins d'une semaine après l'événement inaugural des Mélodistes indépendants se tenait au même endroit, soit à la Chapelle historique du Bon-Pasteur, un concert consacré à des œuvres de jeunes compositeurs montréalais, tous d'allégeance moderne ou postmoderne. Le 25 mai 1995, donc, on a pu entendre, interprétées par de jeunes musiciens de chez nous, *Étal surgissement* pour piano de Serge Provost, *Récit* pour clarinette et piano de Silvio Palmieri, *Canto d'amore* pour violoncelle de Jean Lesage – une de ses plus belles œuvres –, *Secret de Polichinelle* d'Ana Sokolovic pour quatre instruments, des extraits de *Quatrième Terre. L'Ouverture de la bouche* pour piano d'André Villeneuve et *Et toi mon cœur, pourquoi bats-tu ?* pour violon, clarinette et piano d'Anthony Rozankovic. L'œuvre d'Ana Sokolovic, *Secret de Polichinelle*, laisse deviner, chez la jeune compositrice d'origine yougoslave installée au Québec, un potentiel étonnant. L'originalité, la maîtrise compositionnelle, la force expressive et l'intérêt du propos de cette œuvre de chambre font espérer d'imminents miracles musicaux.

Les Journées du XX^e siècle

L'événement d'envergure que constituaient *Les Journées du xx^e siècle* aurait pu avoir pour devise : « L'union fait la force ». En treize jours, du 6 au 18 mai 1995, six sociétés de concert montréalaises, dont l'OSM qui coordonnait l'ensemble des activités, présentaient dix concerts entourés d'une répétition publique, d'un débat, d'une projection de films, d'une table ronde, de causeries pré-concerts et d'une conférence sur le postmodernisme qu'on pourra lire en ces pages dans un prochain numéro. Au terme de toutes ces activités, le néophyte ne pouvait plus le rester, plongé qu'il était au cœur même du milieu et de ceux qui font vivre cette musique du xx^e siècle. L'OSM, le NEM, I Musici de Montréal, la SMCQ, l'ECM, l'ACREQ, le Conseil québécois de la musique, les compositeurs, les différents intervenants du milieu participaient avec ferveur à cette rencontre de deux mondes qui paraissaient de prime abord inconciliables. Le but de l'activité imaginée par le compositeur José Evangelista, en résidence à l'OSM, était de concilier les univers de la musique traditionnelle et de la musique de notre siècle, en incitant spécialement le public d'organismes comme I Musici et l'OSM à venir entendre des œuvres plus récentes que celles qu'ils ont l'habitude d'écouter au concert. De toute évidence, de pareils

événements auraient tout intérêt à se reproduire, même s'ils donnent parfois naissance à des affrontements dont on a trouvé l'écho dans ce numéro. Nous nous en tiendrons donc ici à une relation des différents concerts présentés durant ces *Journées*, sans aborder les questions esthétiques soulevées durant l'événement.

Ensemble contemporain de Montréal

C'était à l'Ensemble et à son chef Véronique Lacroix que revenait l'honneur d'ouvrir les *Journées*, par le concert final des *Ateliers et concert*, version 1994-1995. En effet, à l'issue de ses *Ateliers et concert*, l'ECM offre chaque année un concert permettant d'entendre le résultat du travail effectué par plusieurs jeunes créateurs de chez nous, sur des œuvres élaborées à partir de rencontres en ateliers où l'on convie le grand public. Cinq compositeurs participaient à l'expérience, soit Silvio Palmieri avec *Vers ce silence*, Marc Hyland avec *Neuf fragments pour la bouche du ciel*, Daniel Tremblay avec *Si et seulement si* et Danielle Palardy Roger avec *Un cœur serein dans le tumulte*. Si le bilan du concert est positif, il faut cependant émettre des réserves quant au travail compositionnel de Danielle Palardy Roger, qui nous démontre avec force que l'écriture, en tant qu'élaboration structurée, vaut mieux que l'incohérence du propos. Bref, au sein d'une œuvre qui fait se côtoyer écriture musicale et improvisation, l'auditeur est à même d'entendre la nécessité d'un travail préliminaire très poussé sur le matériau sonore. Les contrastes entre la structure et son absence, revendiqués par la « compositrice » comme éléments générateurs de l'œuvre, étaient facilement perceptibles, mais permettaient tout au plus de constater la vacuité de la démarche improvisée. Palardy Roger, en toute naïveté, nous en a donné la preuve écrite.

Grand concert « classique » du Nouvel Ensemble Moderne

Au programme de ce cinquième grand concert « classique » annuel du NEM dirigé par Lorraine Vaillancourt, le 10 mai 1995, on retrouvait cinq œuvres québécoises, américaine et européennes d'une valeur certaine : *Corrente* du Finlandais Magnus Lindberg, *Instruments II* de l'Américain Morton Feldman, *Exil* d'Alain Perron – en création –, la *Symphonie de chambre opus 9* de Schönberg dans sa version « webernienne » pour cinq instruments, et finalement *Un train pour l'enfer* du Québécois Denis Gougeon. *Exil*, de Perron, nous a fait découvrir un compositeur au métier solide, pourvu d'une inspiration indéniabla. Issu de la nouvelle génération de compositeurs québécois, ce natif de Cap-Santé a étudié, entre autres, avec Krzysztof Penderecki – il poursuit actuellement des études de doctorat sous sa direction –, ce qui ne l'a pas empêché de développer un langage très personnel. Quant à l'exil, il en connaît intimement la signification, le vivant lui-même suite à son installation en

Pologne. L'autre œuvre québécoise du programme, *Un train pour l'enfer*, reste l'une des plus réussies de Denis Gougeon. Sa force rythmique et son potentiel expressif en font une pièce de choix pour terminer un concert. Si le langage de Gougeon peut être simpliste, le compositeur maîtrise parfaitement ses outils d'expression et obtient toujours, grâce à eux, le résultat tant désiré : communiquer. Un très beau concert dans la tradition d'excellence du NEM, qui continuera, espérons-le, à nous faire connaître et reconnaître, annuellement, de nouvelles œuvres et des classiques d'un xx^e siècle qui tire à sa fin.

Société de Musique Contemporaine du Québec

Walter Boudreau, Alfred Schnittke, Otto Joachim, Igor Stravinski et György Kurtag étaient au menu de ce concert *Journées du xx^e siècle* de la Société de musique contemporaine du Québec, le 11 mai 1995. Plusieurs esthétiques y étaient donc représentées : le structuralisme avec Boudreau, le modernisme de la première période de Schnittke, l'expressionnisme avec Joachim – malgré une écriture dodécaphonique –, le « néo-tonalisme » avec Stravinski et finalement le « pré-postmodernisme », avec Kurtag. On pouvait difficilement demander un plus bel échantillonnage de la musique de notre siècle. Deux des cinq œuvres du concert étaient données en création, soit *Stacheldraht* de Joachim et *Neuf Zéniths II* de Boudreau. Entre les deux, un univers, celui qui sépare *Erwartung* du *Marteau sans maître*... La puissance expressive du Joachim a bouleversé une salle entièrement sous le joug du contenu rhétorique de l'œuvre. L'argument utilisé par le compositeur ne permet pas de rester indifférent. Il s'agit de la transcription libre d'un entretien qu'il a eu avec une ancienne détenue du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau. On peut même dire que seule, la musique de Joachim n'aurait jamais pu soulever autant d'enthousiasme, faire naître autant d'émotion, mais la force du texte, elle, était indiscutable. Une musique légèrement surannée mais encore fort efficace étayait ces propos déchirants. De toutes les œuvres du concert, elle fut bien entendu la plus applaudie. Il faut également souligner les performances impressionnantes de Marie-Danielle Parent – ayant chanté *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova* de Kurtag avec une conviction et une intelligence exceptionnelles –, de Claude Lamothe, qui interprétait Schnittke avec sa fougue et sa virtuosité habituelles, sans oublier le maître d'œuvre, le chef d'orchestre Walter Boudreau.

L'Association pour la création et la recherche électroacoustiques du Québec

L'ACREQ participait à l'événement le samedi 13 mai 1995 en présentant un concert entièrement consacré à la musique de Conlon Nancarrow, soit des œuvres pour piano mécanique exécutées en direct grâce au dispositif informatique de M. Trimpin, dans des versions recommandées par le compositeur.

I Musici de Montréal

Peut-être le moins réussi des concerts de l'événement *Journées du xx^e siècle*, le concert d'I Musici du 18 mai 1995, dirigé par Yuli Turovsky, était d'une prudence excessive dans le choix des œuvres au programme. *Sursolitudes* de Michel Longtin, *Les Quatre Tempéraments* de Paul Hindemith, le *Concerto pour clavecin et cordes* de Henryk Gorecki et le *Concerto pour orchestre* de Jaan Rääts n'avaient rien de bien intéressant à apporter aux oreilles du public montréalais, avide ou non de découvrir de nouveaux répertoires.

Orchestre symphonique de Montréal

Impliqué dans les Journées à titre d'organisateur, l'OSM offrait deux concerts dirigés par Charles Dutoit, présentés chacun à deux reprises durant les treize jours de l'événement. Les 8 et 9 mai, l'orchestre interprétait *Un survivant de Varsovie* de Schönberg, la *Messe militaire* de Martinù, un très beau *Chant des déportés* d'Olivier Messiaen – en première américaine – et *In terra pax* de Frank Martin, dans un concert somme toute d'un ennui consommé. Les 16 et 17, le public de l'OSM pouvait entendre entre autres œuvres « contemporaines » une création du compositeur canadien Rodney Sharman, d'une insipidité déroutante, intitulée *In Changing Light*. L'usage de la gamme par tons, les répétitions incessantes d'un motif très limité subissant de subtiles transformations structurelles font de cette pièce orchestrale un morceau de choix pour les amateurs de musique soporifique. Dommage, lorsqu'on pense au tout petit nombre d'œuvres nouvelles créées par l'Orchestre en un année...

En guise de conclusion

Les exemples de concerts/spectacles appelés à rejoindre un plus vaste auditoire que celui qui fréquente habituellement les événements de création ont été nombreux durant cette saison 1994-1995. Que ce soit la Société de musique contemporaine du Québec accueillant l'Orchestre symphonique de Montréal, le Nouvel Ensemble Moderne avec *Visages de Vienne*, l'Ensemble contemporain de Montréal avec *L'Amour sorcier*, le spectacle de chant-théâtre *Muance* avec Lorraine Fontaine, la mise en scène des *Chants du Capricorne* avec Chants libres et Pauline Vaillancourt, les *Journées du xx^e siècle*, le concert inaugural des Mélodistes indépendants, le concert de la société Codes d'accès incluant de la danse, le milieu de la musique contemporaine était plongé en pleine campagne de recrutement de nouveaux adeptes. Depuis quelques années déjà, les événements artistiques se doivent de prendre de

l'envergure, d'attirer plus de monde, d'être de plus en plus attrayants. Non pas que l'assistance au concert ait baissé de manière alarmante dans le secteur qui nous intéresse, mais plutôt parce qu'on ne veut plus investir dans un art qui n'aurait pas la faveur du public.

L'intolérance commence bel et bien à faire surface car chacun doit, plus que jamais, faire preuve de la nécessité de son existence, sinon de son « utilité ». Pourtant, en cherchant au dictionnaire (*Lexis* de Larousse) la définition du mot « subvention », on trouve cette citation d'Albert Camus : « S'il fallait donner une preuve de l'utilité de ces institutions, il faudrait bien dire que c'est l'État qui les subventionne ». À l'inverse de ce que nous vivons actuellement, c'est donc, d'après cette phrase, l'État qui devrait faire la preuve de l'utilité de ce qu'il soutient, lui seul ayant le pouvoir de justifier ses choix. La volonté de faire accéder le plus grand nombre à une musique considérée comme élitiste afin de la justifier non plus artistiquement mais économiquement ne pourra que galvauder celle-ci. Reste à savoir dans quelle mesure. L'utilitarisme, s'imbriquant frauduleusement à une certaine vision de la culture de masse – du pain et des jeux ! –, vient de plus en plus brouiller les cartes au point de faire perdre de vue la seule et unique nécessité de l'art : exister pour ce qu'il est, pour ce qu'il élève justement les êtres au-dessus des contingences du quotidien, les enrichissant plus que les divertissant. L'exigence de l'accessibilité pourrait bien se confondre, dans un avenir plus ou moins proche, avec le nivellement par le bas. Mais n'y sommes nous pas déjà ?

