

Montréal : portrait d'une saison hybride (1990-1991) Montréal: Portrait of a hybrid musical season (1990-1991)

Dominique Olivier

Volume 2, Number 1-2, 1991

Claude Vivier

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902029ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902029ar>

[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 article

Olivier, D. (1991). Montréal : portrait d'une saison hybride (1990-1991). *Circuit*, 2(1-2), 163–178. <https://doi.org/10.7202/902029ar>

Article abstract

Looking at the works of contemporary music performed by groups such as the NEM, the SMCQ as well as the MSO, the author provides a critical reflection of the problems raised by postmodern tendencies, and she examines in some detail a composition by John Rea, *Las Meninas*.

Montréal: portrait d'une saison hybride (1990-1991)

Dominique Olivier

Hasard, conséquence ou symptôme, Montréal a été, cette année, plus que jamais, le terrain des dichotomies, des oppositions. Véritable bouillon de culture, à la croisée non pas de deux chemins mais d'une pluralité de directions et donc de tendances diverses, Montréal vit le déchirement d'une société jeune et déjà en passe d'être désintégrée. Le pluralisme culturel qui la caractérise se cherche une justification dans l'acceptation des divers courants, dans l'«ouverture» au monde, angélisme qui caractérise l'esprit prévalant dans le domaine artistique. La question se pose d'emblée: souffrons-nous d'un manque ou d'un excès de culture? Et nous ne parlons même pas de ce qui est appelé «notre» culture musicale qui, «tout en s'affirmant, tend à un éclatement, une forte individualisation, en cela comparable aux autres formes d'expression artistique» (Galaise-Rivest 1990: 97), et qui devient le produit de ces croisements, une sorte d'osmose ou de métissage qui évolue parallèlement aux autres aspects de notre diversité.

Montréal entre classicisme et postmodernisme

Ce que la saison montréalaise 1990-91 nous a offert de vraiment exceptionnel, c'est d'avoir incarné l'opposition principale entre éclatement post-moderne et classicisme contemporain dans deux événements d'une envergure inespérée dans leur proximité: le festival «Montréal Musiques Actuelles» (auquel CIRCUIT a consacré son dernier numéro) et la tournée de Pierre Boulez et de l'Ensemble InterContemporain (dont CIRCUIT parlera abondamment dans sa prochaine livraison). Déjà, les deux sociétés de concerts les plus importantes en musique contemporaine à Montréal, le Nouvel Ensemble Moderne et la Société de musique contemporaine du Québec, reflètent cette divergence. Depuis l'avènement, en 1989, du

N.E.M., les deux orientations se dessinent clairement, la S.M.C.Q. prenant le parti pris de la nouveauté, le N.E.M., celui du «classicisme contemporain». À travers toutes les politiques adoptées par ces deux sociétés de concert, on a vu s'établir une diversité, une volonté d'élargir le champ: «Le nombre même de sociétés de concert va grandissant pour représenter toutes les facettes de la culture québécoise.» (Galaise-Rivest, *ibid.*) La disparition de Serge Garant, figure dominante de la musique contemporaine à Montréal pendant plus de vingt ans, n'est certainement pas étrangère à cet éclatement. L'ex-directeur artistique de la S.M.C.Q., avec sa vision très tranchée du monde de la création, orientait, en véritable leader, les goûts musicaux de son public. Après son décès, cette société a pris le parti d'une certaine diversité, devant l'impossibilité de maintenir un joug esthétique aussi puissant sans la présence de son porte-parole le plus virulent. Davantage engagée, désormais, dans la voie de l'ouverture aux courants actuels et de l'accessibilité, la S.M.C.Q. reste quand même une représentante essentielle de la globalité de notre vie musicale. Ainsi, cette même saison 90-91 voyait la naissance de deux nouveaux ensembles au sein de cette société, confirmant cette volonté de témoigner d'une réalité multiple: le Midi-ensemble, composé d'instrumentistes usant des dernières technologies de contrôle par ordinateur, et le Trio de la S.M.C.Q., formation traditionnelle composée d'un violoncelle, d'un piano et d'une flûte.

Toutefois, devant ce changement de cap de la S.M.C.Q., le besoin s'est fait sentir de renouer avec une approche plus «figulée» des œuvres, qui correspond également à une irritation face à l'attitude largement répandue du vite fait. C'est l'apparition du N.E.M. qui se donne comme but premier d'intégrer dans son travail et ses objectifs la dimension temporelle: aussi bien en consacrant de nombreuses heures de répétition à la préparation des concerts qu'en jouant et jouant les classiques du XX^e siècle. Mais son engagement du côté du postmodernisme reste important. Ces deux piliers de la vie musicale contemporaine montréalaise vivent donc, en plus d'assumer chacun leur rôle, une interpénétration qui vient parfois brouiller les cartes.

La quasi-juxtaposition du festival Montréal Musiques Actuelles et du passage de Pierre Boulez a fait apparaître de manière beaucoup plus évidente l'opposition dont nous parlions. On peut, suite à cette constatation, s'amuser à aligner tous les autres événements de l'année par rapport aux deux axes ainsi définis. Si l'on cristallise ces oppositions, on obtient des antinomies probablement factices et certainement complémentaires, qu'il serait tentant de regrouper en deux colonnes:

Postmorderne	Moderne
Américain	Européen
Commercial	Artistique, «grande musique»
Actuel	Classique

Accessibilité	Élitisme
Montréal Musiques Actuelles	Tournée Boulez
Festival de Victoriaville, etc...	

Mais la réalité est confuse, le jeu des oppositions dépassé, et la tentation classificatrice trop tendancieuse. Nous essaierons donc de nuancer nos propos afin de tracer un portrait honnête de ce paysage musical contemporain montréalais lors de la dernière saison, qui ne se veut toutefois pas une reproduction fidèle de la réalité, mais plutôt le reflet des perceptions, parfois arbitraires, souvent subjectives, d'une auditrice. L'exhaustivité étant impossible, nous concédons que le choix des événements cités s'est fait sur la base de notre présence à ces divers événements, ainsi que sur l'intensité des réactions suscitées. Ainsi, la création de l'œuvre de John Rea, *Las Meninas*, a provoqué chez nous davantage de réflexions que certains événements de plus grande envergure. Nous avons décidé d'assumer ces disproportions et de laisser libre cours à nos préférences.

Bref retour sur un festival

La présence, dans le cadre du festival Montréal Musiques Actuelles, des deux ensembles sus-mentionnés n'avait pas de quoi surprendre un montréalais — bien que le choix des salles, comme on l'a souligné dans le précédent numéro de cette revue, n'avait pas toute la pertinence voulue. Le concert d'ouverture du festival (1^{er} novembre 1990) qui présentait à la Place des arts l'Orchestre Métropolitain sous la direction de Walter Boudreau, semblait faire coïncider les deux paramètres salle/type d'ensemble. Mais le choix de ce genre d'inauguration très « conventionnelle » [sic] pour un tel événement, avait de quoi surprendre et n'attirer qu'un public d'habitues. Le N.E.M., quant à lui, se trouvait déplacé dans un lieu qui ne lui convenait guère acoustiquement, le Spectrum, alors que la S.M.C.Q. réintérait le bercail de la salle Pollack, quittée depuis quelques années dans cet esprit de renouvellement dont nous parlions plus haut. Il y avait là un renversement de vapeur, une inversion des lieux réalisée peut-être au profit des ensembles, histoire de créer un dépaysement, mais surtout, semble-t-il, une volonté d'étonner, de brouiller les références sur lesquelles s'asseyait un public qui désire qu'on le divertisse, mais pas qu'on le fasse réfléchir. Toutefois, nous avons bien conscience que ces deux groupes occupaient, au sein du festival, une place marginale dans la marginalité, qu'ils se situaient tous deux du côté d'une esthétique plus proche de ce qui nous vient d'Europe, en opposition à l'esprit américain qui prévalait alors. Si, pour les participants américains de ce festival, nos deux formations semblaient relever d'un même esprit, en revanche, dans le

contexte québécois et montréalais, notre sensibilité comprend la motivation de leurs divergences esthétiques.

La saison du N.E.M.

La saison régulière du N.E.M. s'amorçait avec la venue du compositeur français Pascal Dusapin. Le concert consacré à ses œuvres (11 décembre 1990) fut d'une rare qualité. De plus, les propos du compositeur, recueillis lors d'une entrevue avec Françoise Davoine diffusée sur les ondes de Radio-Canada, éclairaient les auditeurs sur la démarche formelle et esthétique de ce jeune créateur sympathique. Comme le remarquait Jean Lesage dans son article *Réflexions en marge d'un festival*, Dusapin use d'un langage qui, bien que tributaire de la tradition, se développe «à mille lieues des credos bouleziens» (1990: 41). Il suit donc le chemin tracé par les «modernes», mais d'une manière qui lui est propre et qui démontre que l'on n'est pas forcé d'être excessif pour être original, vieille croyance qui se maintient pourtant malgré les preuves multiples de sa vacuité. Un langage dense, semblable au beurre d'arachide, comme le soulignait avec humour Françoise Davoine, qui colle au palais s'il est mal dosé, mais apporte une intense satisfaction si on sait l'étaler avec parcimonie. Musique agréable à l'oreille, pardonnez-moi cette injure, et qui semble faite avec une intelligence et un raffinement rares. Pas de lourdeur, mais de l'intensité, une transparence exempte d'insipidité, quelque chose dont on se dit que ça restera peut-être, mais qu'on mettra du temps à remarquer, comme tout ce qui est subtil. Avec cela, bien sûr, Dusapin ne prêche pas l'ignorance du temps où il vit, et s'intéresse à tout ce qui peut enrichir sa musique, éléments étrangers, populaires, intégration toute actuelle des divers courants mais dans un esprit d'utilitarisme et non de reproduction d'une brutalité environnante. Dans sa sérénité, il utilise les éléments étrangers à sa culture comme des outils, sans se laisser engloutir ou diriger par eux. Quant à l'interprétation du N.E.M., on peut dire qu'elle a été presque parfaite.

Un deuxième événement (17 mars 1991) produit par le N.E.M. a amené chez nous la présence d'un autre compositeur étranger, le Britannique Jonathan Harvey. Mais évoquons d'abord la première partie de ce concert. Une des œuvres qui nous a offert le plus de magie, cette année, a été *l'Hommage à T.S. Eliot* de Sofia Gubaidulina, compositrice soviétique dont les œuvres font partie des découvertes inestimables du N.E.M. Cet *Hommage*, chanté de façon magistrale par Pauline Vaillancourt, témoigne bien du style qualifié de non conformiste de la compositrice. La Russe de soixante ans écrit dans un langage qui n'a rien à voir, bien sûr, avec celui

que l'on attribue généralement à l'école des compositeurs soviétiques. Son approche est délicate, teintée de symbolisme, irisée de couleurs multiples et subtiles. Cette musique hors des sentiers battus échappe à toutes nos vaines catégorisations, et paraît émaner d'abord d'une sensibilité humaine, apte à communiquer ce qu'elle désire sans hurler ou nous jeter à la figure un nœud d'émotions inextricables. Nous étions sous le charme, et le plaisir de la découverte ajoutait encore à ce charme.

Il était difficile de créer un contraste plus grand au sein d'un même concert, qu'entre l'œuvre de Gubaidulina et celle de Harvey, intitulée *Bhakti*. Ces contrastes sont parfois stimulants, mais celui-ci a détruit le moment de grâce donné par l'*Hommage à T.S. Eliot* dont les textes, si beaux, nous avaient envoûtés. La magie rompue, nous sommes redescendue sur terre d'assez brutale façon. L'idéal aurait été, si l'on ne pouvait éviter d'inclure cette œuvre de Harvey, de la présenter en première partie, comme on mange d'abord dans son assiette ce qui plaît le moins. Sans doute les problèmes techniques ont-ils empêché ce choix. La bonne volonté de l'ensemble était évidente, mais le message, s'il y avait message, n'a pas passé la rampe. Nous avons eu l'impression d'entendre un exercice d'étudiant où se retrouvaient tous les tics inhérents à l'apprentissage difficile de celui qui cherche sa personnalité en imitant ce qu'il a entendu, tout cela de manière confuse et passablement inintéressante. Ce compositeur reconnu, qui était à la console afin de diriger lui-même les opérations techniques, d'assez lamentable façon il faut dire (l'éditeur n'ayant envoyé que la moitié de la bande originale, il a fallu utiliser une copie sur cassette), nous a profondément déçue, et n'a recueilli que des applaudissements discrets. Pourtant, la même œuvre entendue sur disque (Harvey, 1989) donne une toute autre impression. Bien que la bande trahisse encore des faiblesses, l'œuvre dans son ensemble est bien construite, foisonnante, colorée, même si l'on ressent assez intensément, par moments, l'effet du déjà entendu. L'écriture instrumentale, sur ce plan, nous a semblé nettement supérieure à la musique sur bande. On ne peut blâmer que des conditions techniques difficiles et une certaine maladresse du compositeur face à la console.

Le concert annuel (1^{er} mai 1991) consacré aux œuvres du répertoire moderne faisait évidemment une large place à Boulez, avec l'objectif avoué de préparer sa venue. Au programme, d'abord *Dérive I*, pièce écrite en 1984. Excessivement ramassée, cette œuvre de huit minutes ouvrait véritablement le concert sous les auspices de la modernité. Le N.E.M. poursuivait, pour ainsi dire à reculons, avec Webern (*Concerto, opus 24*, de 1934), puis Schoenberg (*Cinq pièces, opus 16*, de 1909), pour aboutir à une pièce de Barbara Kolb dédiée à Pierre Boulez, *Millefoglie*. La boucle était bouclée par la *Symphonie de chambre opus 9*, (1906) de Schoenberg, œuvre choisie dans le programme du dernier concert classique pour être reprise cette année. On avait donc une lignée de compositeurs entretenant entre eux des liens très étroits, et un fil idéologique qui mène de l'École

viennoise et Boulez à la musique américaine. Celle-ci manifeste une sensibilité au timbre par laquelle la musique tente de se libérer de carcans considérés trop limitatifs. Mais aux côtés de celles de Webern et Boulez, la musique de Kolb nous est apparue facile et plutôt insipide, en proie à un vide qui rappelle le fast-food : beaucoup de goût, aucune valeur nutritive. Non pas que ce soit de la musique mal faite, au contraire. Le tout ne manquait pas d'efficacité et on ne sentait pas, comme chez Harvey, que le compositeur n'arrivait pas à dire ce qu'il voulait. Ce n'était pas non plus un moment de vulgarité, comme on en retrouve dans certains concerts appelés à « démocratiser » la musique actuelle. Simplement, et c'est très difficile à justifier, cette présentation nous a laissés de glace. Peut-être faudrait-il vérifier si l'utilisation des gadgets électroniques et de la bande dans un contexte traditionnel (présence des musiciens sur la scène sans effets visuels) a tendance à nous distraire. Les interprétations de Schönberg et de Webern étaient au-dessus de tout soupçon. Le N.E.M. a accompli encore une fois de façon impressionnante la partie de son mandat qui le caractérise le mieux, et qui justifie le nom qu'il s'est donné.

La saison de la S.M.C.Q.

La S.M.C.Q., on l'a indiqué, lançait en même temps, cette saison, deux nouveaux groupes qui sont venus élargir encore le répertoire abordé par cette société de concert. Après l'avènement de la Série Récital et de la Série Concert, qui permettaient déjà plus de liberté, la constitution du Midi-ensemble et du Trio de la S.M.C.Q. accroît l'ouverture aux nouveaux courants tout en conservant une vocation « contemporaine », et donne l'impression d'une volonté de tout saisir au passage, avec, parfois, un certain manque de discernement. Le concert du Trio (17 février 1991) n'avait rien pour surprendre, et peut-être un peu pour ennuyer. Le souvenir qui nous en était resté s'est rapidement estompé, et nous éviterons de parler de ce qui s'est effacé de notre mémoire. Cependant, la rapidité de l'oubli témoigne selon nous de l'intérêt de la chose, ce qui ne diminue en rien le mérite du travail des interprètes.

Nous voudrions ici parler plus longuement de l'événement qui, sur le plan esthétique (il s'agissait d'une création) a pour nous le plus marqué la saison. Dans la série récital, le pianiste Yvar Mikhashoff donnait, le 14 avril 1991, un concert consacré à sa spécialité, le répertoire américain contemporain pour piano : un concert tout à fait postmoderne, au-delà même de nos rêves les plus fous. Au moment du concert, j'avais été suffisamment interpellée pour rédiger les notes qui suivent et que je reproduis ici.

Réflexions autour d'une œuvre pour piano

Serions-nous déjà à l'extrême limite du postmodernisme? Aurions-nous atteint, en quelques années à peine, le point culminant de ce style qui pourtant nous trouble et nous échappe encore, dans sa définition multiforme, sa consistance gélatineuse qui nous glisse entre les doigts? Serait-ce que le temps s'accélère réellement de plus en plus, et que bientôt nous n'aurons même plus le loisir de parler d'époque, car le temps d'articuler ces deux syllabes sera déjà trop long? Chez l'être humain, cette sensation de vitesse, d'être attiré en avant de plus en plus vite s'accroît avec le vieillissement. L'âge adulte, celui où l'on court au-devant des événements, téléscopent ses différentes étapes en un tout que l'on appelle maturité. Est-ce à dire que l'histoire de l'art vit depuis deux siècles cette accélération, cette course vers l'achèvement typique de la maturité? En tous cas, ce fameux postmodernisme est presque une catapulte, une image subliminale au sein de l'histoire musicale. À peine commencé, il a déjà fait le tour de son propos. Plutôt que d'être une finalité, le meilleur qui puisse lui arriver est donc de servir d'amorce à une nouvelle conception des choses. On a parlé de cul-de-sac; le postmodernisme est peut-être ce court sentier qui, au bout de la route, nous permet d'atteindre une voie parallèle qui, elle, va plus loin. Certains visionnaires anxieux d'éviter le piétinement abrégent donc des étapes jugées rapidement infructueuses, mais par lesquelles on doit obligatoirement passer. C'est ce que le compositeur montréalais John Rea semble avoir fait, avec sa dernière œuvre pour piano, *Las Meninas*. Trésor d'intelligence, délire de récupération, cette pièce caméléon a suscité, lors de sa création, des réactions diverses et contradictoires, de l'enthousiasme le plus inconditionnel jusqu'à la colère.

Las Meninas est inspiré du tableau du même nom de Vélasquez, si célèbre par son troublant jeu de miroir, englobant plusieurs niveaux et possédant une symbolique complexe qui fait appel à de nombreuses références artistiques. Ce chef-d'œuvre du XVII^e siècle est, pour John Rea, «une des réalisations les plus remarquables de toute l'histoire de l'art». Il s'agit en fait d'un autoportrait, où le peintre se représente en train de faire le portrait de Philippe IV et de son épouse, Marie-Anne d'Autriche. Toutefois, ces personnages n'apparaissent que dans le reflet d'un miroir placé au fond de la pièce, et qui devient en même temps le reflet du spectateur devenant lui-même partie du spectacle. *Las Meninas*, un groupe d'enfants de la famille royale, observent la scène (le couple royal ou le spectateur?). Au fond, en haut, des toiles de maîtres sont pour ainsi dire «paraphrasées». Décortiquée, analysée sous tous ses reflets, la toile de Vélasquez intrigue et inquiète encore. Après les réinterprétations célèbres d'un Picasso ou d'un Dali, le fait qu'un musicien s'en inspire introduit un autre niveau

de compréhension, issu d'une sensibilité différente. C'est cependant dans le même esprit de synthèse — une synthèse que l'on pourrait qualifier de « stratifiée » — que Rea a bâti sa pièce, construite sur la forme des *Scènes d'enfants* de Schumann. Ce lien établi entre deux œuvres « représentant » des enfants est certes un des plus évidents, et ne se situe donc qu'à un premier niveau. « Dans mes propres variations sur les *Kinderszenen* de Robert Schumann, ces merveilleux portraits des jeux et préoccupations des « petites » personnes dont la scène finale contient l'autoportrait/auto citation de Schumann, explique John Rea dans les notes de programme, j'ai tenté à la fois de recréer la sensation que, comme disait le professeur de Vélasquez, « l'image doit sortir du cadre », et de présenter des points de vue changeants, les perspectives de nombreux observateurs arrivés inopinément : réinterprétations inévitables des éléments qui forment la substance de perceptions évanescences ».

Comptant vingt et une sections, individuellement dédiées à un personnage de la vie musicale universelle, ainsi qu'à des amis morts ou vivants, l'œuvre de Rea s'exprime par le style, ou plutôt par les styles. Les renvois aux styles musicaux ou à l'esprit de chacun des dédicataires sont merveilleusement réussis, et on reconnaît sans peine les voix de Stravinsky, Satie, Chopin, Vivier, Berio ou Webern. L'attitude néo-baroque qui caractérise l'œuvre — inspirée d'une époque où l'on ne craignait pas l'emprunt ni même le plagiat — se manifeste, nous l'avons dit, sur plusieurs plans : des références musicales, insérées à l'intérieur de variations sur les *Scènes d'enfants* dont elles empruntent la structure et qui se situent elles-mêmes à l'intérieur d'une inspiration picturale d'une complexité symbolique abracadabrante. Rien de plus ne pouvait entrer dans la composition de cette pièce envahie par le vent de la récupération. Le compositeur pige sans scrupules dans le passé, et même dans un passé proche, celui de la modernité, soulignant subtilement son côté abscons. Il faut lire, pour bien saisir les implications de chacune des sections, les citations relevées par Rea pour les caractériser. La phrase choisie de Webern est à ce titre très révélatrice : « Dans cinquante ans on trouvera ma musique limpide, les enfants la comprendront et la chanteront. » Et il se trouve que cela fait cinquante ans. Échec d'un langage?...

En cette époque d'aveuglement, où toutes les énergies disponibles sont investies dans l'égarément, la distraction, l'« oubli de soi », John Rea nous jette à la figure la réalité actuelle et résume en un tour de force quasi génial toutes les tares et tous les espoirs présents. Non pas que cette œuvre rivalise d'envergure avec la *Hammerklavier* de Beethoven. Peut-être même n'en parlerons-nous plus dans quelques années. Mais si on considère *Las Meninas* avec les yeux de l'intelligence, on s'aperçoit qu'elle est incontournable, et que quiconque s'est engagé dans la voie du postmodernisme ne pourra que passer à autre chose après l'avoir entendue. Consciemment, il n'est pas permis d'en douter, Rea a décidé d'en finir le plus rapidement



possible avec le postmodernisme, comme il en avait déjà fini avec le structuralisme. Qu'a-t-on fait de plus dans chacun des styles après l'*Offrande musicale*, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, les opéras de Wagner, ou les *Structures pour deux pianos* de Boulez? Il faut se rendre à l'évidence... Les autres œuvres au programme de ce récital, elles, n'avaient rien d'autre à nous apporter que ce que toute la musique suivant le courant nous apporte: un moment de distraction facile, tout en se donnant la bonne conscience d'être de son temps.

Le vingt-cinquième anniversaire de la S.M.C.Q.

Dans le jeu des contrastes auquel il est facile de se livrer lorsqu'on observe une saison musicale contemporaine montréalaise, on relève également des oppositions à l'intérieur du même événement, en particulier lorsqu'il est dédié à un compositeur, et qu'on veut par là nous montrer, avec candeur, l'évolution d'une conception musicale. Quelquefois, ce peut être intéressant, instructif, et d'autres fois désespérant. Dédié à Serge Garant, le dernier concert de la saison de la S.M.C.Q. (2 juin 1991), qui inaugurait en même temps les festivités de son vingt-cinquième anniversaire, était un peu à la fois l'un et l'autre.

Ce 203^e concert a été présenté dans un contexte tout à fait particulier et foncièrement inhabituel. Le Vieux-Port de Montréal, hangar N° 9, résonnait ce soir-là de vingt-cinq années de musique canadienne, à travers des œuvres de Jean-Papineau Couture, Serge Garant, Murray Schafer et Gilles Tremblay. Après avoir patienté quelques temps dans l'espace réservé entre les hangars du Vieux-Port, le public entrait dans un lieu immense, sale, noir et passablement inquiétant. Désarroi! Nous devons nous-mêmes construire le meuble destiné à déposer notre personne. Le spectacle commençait lorsqu'on était déjà installé et que l'on observait le flot continu de gens qui cherchaient avec angoisse une place attitrée, un lieu déterminé d'où ils auraient été sûrs d'avoir la meilleure vision. Mais aussitôt entassé d'une manière à peu près acceptable sur ses sièges de carton, le public devait se mouvoir afin de suivre le piano qui, sous les mains de Louise-Andrée Baril jouant *Nuit de Papineau-Couture* (1978), se déplaçait, dans le noir, sur une distance considérable, entraînant avec lui une masse compacte d'auditeurs. Expérience peut-être «spirituelle» pour certains, mouvement dont on pouvait s'amuser à extraire une lourde symbolique (Papineau-Couture, membre fondateur de la S.M.C.Q., nous amenait avec lui pour cette trajectoire de vingt-cinq ans, l'évolution de la musique contemporaine, la solitude de l'interprète, l'instabilité sur laquelle est cons-

truite notre culture, et je ne sais quoi encore...), mais aussi pour d'autres, étouffement sous la poussée de plus en plus forte, chacun voulant être plus près du piano. Ce déplacement insolite n'avait donc de vraiment intéressant que ce que l'on pouvait en observer de l'extérieur. Il nous amenait à une première scène, d'où nous avons pu assister à la présentation d'une œuvre de Serge Garant, *Jeu à quatre* (1968), rarement interprétée à cause de l'espace exigé. Les quatre groupes instrumentaux étaient placés sous la direction de Walter Boudreau, et donnaient un fragment de véritable modernité, telle que l'entendait le Québec dans les années 1960-1970. Après un second déplacement, définitif celui-là et qui nous a amenés au fond du hangar (nous avons parcouru plus de 200 mètres), nous avons eu droit à quelque chose qui ressemblait fort à une blague, *Dances from the Court of King Minos of Crete*, de Murray Schafer, en création. Pourquoi une blague? Parce que Schafer ne nous avait pas habitués à de la si mauvaise musique, et que quand on sait composer, il est étonnant de plonger volontairement dans une telle régression. Nous avons suffisamment évoqué le postmodernisme pour ne pas encore utiliser une appellation propre à tout justifier. Disons simplement que nous n'avions là que deux possibilités: rire ou pleurer. Le compositeur, «particulièrement novateur» comme nous le rappelle le programme, et qui a donné quelques chefs-d'œuvre, nous a seulement offert de la musique de très mauvais goût.

L'œuvre de Gilles Tremblay, par son envergure comme par sa splendeur toute exhubérante, a fait oublier ce moment si médiocre. Messiaenique comme on ne peut plus, *Musique du feu* est un véritable feu d'artifice, au propre comme au figuré, d'une flamboyance à la fois sonore et visuelle. Jeu de timbres, de masses instrumentales et d'intensité, la *Musique du feu* est une des œuvres les plus efficaces de Tremblay. L'aspect visuel avait été particulièrement soigné on — avait de toute évidence le goût du spectacle et de la fête —, avec la présence physique du feu et l'entrée magistrale d'un grand oiseau échassier couronnant cette création. On a véritablement réussi, avec cette mise en scène, à produire l'effet désiré, ce qui n'est pas chose courante dans le style concert-spectacle.

Pierre Boulez et l'Ensemble Inter-Contemporain

Pourtant, le plus grand enthousiasme qui se soit manifesté la saison dernière n'a pas été soulevé par le spectaculaire, mais plutôt par la grande qualité de l'interprétation de l'Ensemble InterContemporain sous la direction de Pierre Boulez. Le public a paru plus avide alors de goûter aux chefs-d'œuvre du vingtième siècle qu'aux ersatz de musique charriés par le

courant actuel. Un des grands moments de cette présence de Pierre Boulez à Montréal a été le deuxième concert qui s'est tenu à la salle Claude-Champagne (24 mai 1991), et plus particulièrement, selon nous, l'interprétation de *Circuit III* de Serge Garant. La similitude de pensée entre les cerveaux de Boulez et de Garant n'est plus à démontrer. L'osmose a été telle ce soir-là, que l'œuvre était en quelque sorte recréée sous la direction du chef d'orchestre, auquel obéissaient au doigt et à l'œil, sinon à l'intention, un Ensemble InterContemporain subjuguant de précision. Déjà en 1963, lors de la venue à Montréal de Boulez, Jean Vallerand écrivait : «On aura eu à Montréal peu de chefs d'orchestre qui entendent aussi parfaitement que Boulez, qui soient aussi précis et en même temps aussi vivants. J'insiste sur ce dernier terme qui, dans le cas de Boulez, acquiert un sens d'une rare plénitude. La précision du métier est en effet la première qualité que l'on exige d'un chef d'orchestre, mais lorsque la précision s'allie au pouvoir de transformer une partition en une expérience vivante et irremplaçable, on a affaire à un très grand chef d'orchestre». Devant une salle beaucoup plus remplie que lors de nos concerts habituels de musique contemporaine, les grands compositeurs du modernisme musical ont été joués probablement comme on ne peut mieux les jouer, et le public a témoigné d'une réceptivité que l'on imaginera difficilement plus grande. Il est curieux, puisqu'on invoque toujours l'argument de la popularité, de la démocratisation de la musique, que la public se soit déplacé en si grand nombre, et qu'il ait manifesté tant d'enthousiasme. Il faut dire que devant un tel géant, l'indifférence serait presque de l'«iconoclastie».

Musique contemporaine à l'O.S.M.

L'Orchestre Symphonique de Montréal, puisqu'il le faut, donne aussi une place, bien que restreinte, à la musique de notre temps. Denis Gougeon, compositeur en résidence à l'O.S.M. depuis 1989, est une de nos personnalités les plus originales dans le monde de la composition. Il se place un peu à part des débats esthétiques présents, en ce qu'il occupe l'espace créatif laissé vacant par la disparition de Claude Vivier. Non pas qu'il soit un plagiaire, mais il adopte ce langage coloré, directement efficace, foncièrement modal, qui était celui de Vivier, véritable personnalité musicale québécoise s'il en est une. Mélodiste, coloriste, «atmosphériste», Gougeon, par sa musique — son œuvre *À l'aventure*, créée lors de l'ouverture du festival Montréal Musiques Actuelles a été reprise à l'O.S.M. les 21 et 22 mai 1991, puis inscrite au programme de la tournée sud-américaine de l'orchestre, en juin — est accessible sans dépendre des emprunts à un langage antérieur. On doit reconnaître qu'il a son propre style, qu'on aime ou qu'on n'aime pas celui-ci. C'est donc l'institution la

plus florissante, la plus « traditionnelle » de Montréal qui a permis à ce créateur d'orienter pour un temps, par sa fonction à l'O.S.M., le déversement parcimonieux des sensibilités actuelles dans les oreilles du public le plus réfractaire de la métropole. Le succès, comme toujours, a été mitigé.

D'autant plus que l'événement attendu auquel il nous a été donné d'assister, la création du *Concerto Flamenco* de Michel-Georges Brégent (5-6 mars 1991), a été un fiasco total, tant au niveau de l'exécution bâclée que de l'œuvre elle-même. Elle justifierait l'affirmation de Jacques Drillon : « Aujourd'hui, l'art est à consommer, et tout de suite. L'Âge d'or s'est mué en Auge d'art. » (Drillon 1983 : 41). Sous les doigts d'un interprète qui, avec le moindre soupçon de recul critique, aurait tout abandonné pour s'enfermer chez lui le soir de la première, l'œuvre aux relents de « kitsch » les plus intenses donnait vraiment l'impression que la musique s'est engagée dans une impasse. Utiliser la matière sonore pour la façonner d'une manière aussi inepte ne mérite pas qu'on s'en souvienne. Peut-être, si l'orchestre, avec une meilleure préparation, avait pu jouer l'œuvre dans son entier et avec de l'esprit, ce qu'aurait probablement souhaité le compositeur, on aurait pu trouver ça et là des effets intéressants, des idées amusantes ou originales. Mais l'intelligence n'était pas au rendez-vous.

Autres concerts

Il y eut, au cours de cette saison, d'autres manifestations qui ont contribué à lui donner un visage multiple et riche. Tout d'abord, le prix Gilson, remporté pour la seconde fois par un québécois, en l'occurrence Walter Boudreau pour son œuvre *Golgot(h)a*. Ensuite, la présentation, par l'ensemble Pentaèdre, d'une œuvre de Vivier, peu connue à Montréal, *Samarkand*, fut cependant desservie par une disposition inappropriée des instruments. L'usage des micro-intervalles et des sonorités rugueuses des instruments à vent en font une pièce empreinte d'une forte angoisse. La destruction du beau son et de l'équilibre instrumental dans cette œuvre a quelque chose qui rappelle les toiles de Francis Bacon.

On redonnait pour la seconde fois, dans le contexte de Pâques (10 mars 1991), une œuvre de Raynald Arsenault qui avait suscité des réactions extrêmement positives lors de sa création, le *Chemin de croix*, pour soprano et orgue. On ne peut s'empêcher de penser à Scelsi, ce compositeur italien qui se défendait bien d'appartenir à un quelconque courant musical. Pourrait-on parler ici de spiritualité ? C'est une caractéristique qui convient bien à la musique d'Arsenault. Le dépouillement et la transparence du langage en font foi.

L'A.C.R.E.Q. (Association pour la création et la recherche en électroacoustique du Québec) a donné, à l'opposé de cette pureté, dans le métissage le plus total en faisant venir l'accordéoniste torontois Josef Petric pour un concert avec accordéon et bande (24-25 avril 1991). On y alliait les traditions folkloriques associées à l'accordéon, l'esprit iconoclaste du directeur artistique de l'A.C.R.E.Q., Yves Daoust, également compositeur d'une œuvre au programme, et l'esprit très noble de l'interprète, voulant situer son instrument dans une lignée toute classique. Le méli-mélo culturel qui en découlait n'avait pourtant rien de choquant musicalement. C'était là l'exemple parfait d'une identité forgée de disparités.

D'autres, devant ce foisonnement que nous vivons continuellement, ont besoin de se raccrocher plus solidement. Tel est le cas de l'Ensemble contemporain de Montréal (que nous n'avons pu entendre), sous la direction artistique de Véronique Lacroix qui bâtit des concerts autour d'une œuvre consacrée par l'histoire de la musique. L'idée est belle, efficace, et originale. En effet, elle stimule la composition de nouvelles œuvres en donnant des balises, offre des points de repères souvent souhaitables, et permet de construire un programme de manière cohérente.

Inquiétudes

Partout, on cherche des idées, des solutions, on se cherche une personnalité, on est en quête du public. La position de plaque tournante souvent attribuée à Montréal n'est pas de tout repos pour les créateurs et les organisateurs travaillant pour la cause de la musique contemporaine. On vise à la fois la rentabilité et la qualité, l'accessibilité et le maintien d'une certaine tradition. Devant ce fourmillement, les orientations sont multiples, nous l'avons vu. Pas de dominance d'un style, car les montréalais vivent leur relation avec la musique de leur temps comme leur relation avec le multiculturalisme culinaire! On peut, comme nous l'avons fait ici, tenter de saisir un filon, de pressentir ce qui restera. Mais l'angélisme qui nous caractérise est tel que la valeur suprême reste quand même l'ouverture. Cette proluxité si généreuse ira-t-elle encore en s'accroissant, ou finira-t-elle par se fatiguer ou fatiguer l'auditeur essoufflé? L'impression d'avoir vécu une année plus éclatée que les précédentes dans ses orientations nous fait croire qu'il est difficile d'aller plus loin dans cet éparpillement, sans courir de gros risques. Mais n'est-ce pas toute la musique qui se cherche? Ou peut-être n'est-ce que le fait de la vivre au présent qui nous la rend si intensément complexe, alors que le temps n'a pas encore fait son œuvre?

Cette vieille sensation de la complexification, avec laquelle les historiens de l'art sont certainement familiers, est-elle seulement due à l'impossibilité de juger de ce qui est bon sans l'aide du temps? Si l'on songe à ce qui restera de cette saison, on peut frémir ou s'exalter de vivre ce moment où tout est encore possible, ou toute création a le bénéfice du doute et où l'on peut faire soi-même œuvre de prophète. Sensation de pouvoir... Peut-être est-ce la seule motivation qui pousse un auditeur à fréquenter des salles où le répertoire joué n'est pas déjà consacré par des siècles d'admiration, alors que, dans les concerts de musique classique, l'interprète représente souvent la seule garantie de l'intérêt de tel ou tel événement. Tout concert de musique actuelle offre à l'auditeur un fragment de son histoire présente, une parcelle de son identité qui peut le réjouir ou non. Bien sûr, cette fragmentation est parfois difficile à assumer. Cette sensation d'être aux prises avec une multiplicité qui nous rappelle notre propre vie, en opposition à la finalité superbe d'une biographie où tout a été simplifié et où l'on propose une ligne directrice qui, en fait, n'a été que construite, angoisse et inquiète souvent. Mais puisque, de plus, l'hybridité semble bien être la caractéristique dominante de notre vie musicale montréalaise, il y a de quoi, doublement, appréhender l'avenir de la musique.

DRILLON, J., 1983, Préface à G. Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris, Lattès.

GALAISE, S., RIVEST, J. (1990), «Compositeurs québécois: chronique d'une décennie (1980-1990)», *Circuit*, Vol. I, N° 1, pp. 83-97.

HARVEY, J. (1989), *Bhakti*, for Chamber Ensemble and Quadrephonic Tape, Ensemble Spectrum, dir. Guy Protherœ, NMC D001.

LESAGE, J. (1990), «Réflexions en marge d'un festival», *Circuit*, Vol. I, N° 2, pp. 39-42.

VALLERAND, J. (1963), «Pierre Boulez à Montréal», *La Presse*, 8 juin 1963.

