

Réflexions sur les festivals, la musique contemporaine et l'identité culturelle québécoise

Reflections on the festivals, the contemporary music and the cultural identity of Quebec

Martine Rhéaume

Volume 15, Number 2, 2005

Cartes d'identités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902357ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902357ar>

[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

Rhéaume, M. (2005). Réflexions sur les festivals, la musique contemporaine et l'identité culturelle québécoise. *Circuit*, 15(2), 73–82.

<https://doi.org/10.7202/902357ar>

Article abstract

The author considers contemporary music festivals and the place that they occupy in relation to Quebecois socio-cultural identity. Is there a missing link between contemporary works of music and the public? If this is the case, what is the cause? Do contemporary music festivals adequately represent their milieu? After taking into account both the make-up of festival audiences as well as festival programs, this discussion presents the current state of affairs and suggests future possibilities rather than providing hard answers.

Réflexions sur les festivals, la musique contemporaine et l'identité culturelle québécoise

Martine Rhéaume

En 2001, dans une correspondance avec le musicologue Jean Boivin en vue d'une publication dans les *Cahiers de la SQRM*¹, le compositeur Denys Bouliane écrivait : « Y aurait-il quelque *chaînon manquant* entre le travail des compositeurs, le milieu culturel et la société en général ? Les compositeurs de musique de concert sont-ils entièrement responsables de leur exil interne culturel² ? » Ce questionnement est d'autant plus légitime qu'il est énoncé par un des acteurs du milieu de la création musicale le plus engagé dans la diffusion de sa musique et celle de ses pairs par le biais de nombreux festivals tels Musimars (Montréal), Montréal/Nouvelles musiques et Musiques au Présent (Québec). Il faut souligner cet effort considérable, compte tenu que les autres festivals de musique contemporaine au Québec ne sont pas nombreux, on compte le festival Jusqu'aux oreilles/*Up to your ears* présenté par Innovations en concert et Christ Church (Montréal), de même que le Festival international de musique actuelle de Victoriaville. Tout juste hors des limites de notre province se tient également annuellement le Festival international de musique de chambre d'Ottawa qui, sans être consacré exclusivement à la musique contemporaine, lui réserve une place considérable. Appliquons justement ce questionnement aux festivals de musique contemporaine au Québec, ainsi qu'aux occurrences de musique contemporaine dans les festivals grand public : les festivals de musique contemporaine et l'identité socioculturelle québécoise seraient-ils hermétiques l'un à

1. À l'instigation de Michel Gonneville.

2. Boivin, J. et Bouliane, D. (2002), « Écrire sur la création musicale québécoise. Dialogue virtuel entre Jean Boivin et Denys Bouliane », dans *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 6, Société québécoise de recherche en musique, p. 24.

l'autre et, si oui, le goût du public serait-il le seul responsable de cette situation ou y a-t-il autoghettoïsation de la part des acteurs de ces festivals ?

C'est en tant que passionnée de musique contemporaine que je propose ici, à partir des bilans des festivals, d'études de cas semblables en d'autres endroits et d'observations personnelles, une réflexion sur la constitution tant du public que des programmes des festivals. Par l'examen des différents mandats des festivals de musique contemporaine et des festivals grand public, nous tenterons de déterminer le projet artistique des premiers et pourquoi, selon les logiques des festivals mises en lumière par Michel Besançon (2000), les seconds ne programment que rarement de la musique contemporaine dans leur volet classique, lorsqu'ils en ont un.

Si les salles de concert de ces festivals sont généralement bien remplies³, pourquoi Denys Bouliane croit-il que les compositeurs et la musique de concert demeurent en marge de l'identité socioculturelle québécoise ? La réponse peut être déduite, par extrapolation, d'une étude effectuée en 1983 par Pierre-Michel Menger sur les publics de l'Ensemble Intercontemporain de Paris, qui soulignait que « c'est un public de connaisseurs et de demi-spécialistes qui s'aventure dans l'écoute du répertoire contemporain⁴ », largement constitué de musiciens et d'étudiants en musique, donc plutôt du domaine lui-même. Une autre étude, publiée en 1990 dans *Diapason-Harmonie*, soulignait la spécialisation du public dans une enquête menée auprès de personnalités du monde artistique et intellectuel, qui indiquait que seulement 6 % des interrogés affirmaient écouter de la musique contemporaine régulièrement⁵.

Il me semble évident que les compositeurs ne sont pas entièrement responsables de leur isolement du reste du monde artistique et de son environnement socioculturel. Mais la constitution même des festivals de musique contemporaine et celle des festivals à grand déploiement y est certainement pour quelque chose.

Une logique artistique : MNM et Jusqu'aux oreilles

Dans un ouvrage intitulé *Festival de musique*, Julien Besançon donne la définition idéale d'un festival : « Au départ, les festivals, manifestations au caractère éphémère et festif, étaient conçus en opposition à des structures musicales permanentes trop rigides afin de servir une volonté de démocratisation de la musique classique et de diffuser des œuvres peu connues et originales, et afin de prendre des risques en matière de programmation que les grandes salles, pendant la saison, ne pouvaient courir⁶. » Il poursuit un peu plus loin en expliquant comment certains festivals se sont transformés en empruntant diverses visions, que Besançon appelle des logiques. Il y discerne donc les logiques artistique,

3. Bien que l'article des *Cahiers de la SQRM* soit antérieur à la première édition du festival, MNM déposait un bilan de 6000 personnes pour une trentaine d'événements.

4. Menger, P.-M. (1984), *La musique du xx^e siècle et ses publics. Enquête sur l'auditoire des concerts de l'Ensemble InterContemporain*, commandée et diffusée par l'Écoles des hautes études en sciences sociales, le Centre européen de sociologie historique et Ensemble InterContemporain.

5. *Diapason-Harmonie* n° 362, juin 1990. « Enquête réalisée par téléphone entre le 12 et le 17 février 1990 par MC Éditions auprès de cent personnalités françaises du monde artistique et intellectuel (écrivains, peintres, sculpteurs, metteurs en scène, universitaires, scientifiques, comédiens...) », p. 46. Bien que la méthodologie de cette étude ne soit pas divulguée et que, comme la précédente, elle ne date pas d'hier, je crois que ces études et une observation sur le terrain des salles de concert sont suffisantes pour affirmer la spécialisation du public des concerts de musique contemporaine.

6. Besançon, M. (2000), *Festival de musique, Analyse sociologique de la programmation et de l'organisation*, Paris, L'Harmattan, p. 10.

politique, économique et de mécénat⁷, les quatre étant toujours un peu présentes dans chaque festival, la différence portant sur le dosage de ces logiques. Les auteurs qui se penchent sur le phénomène des festivals les divisent également en catégories qui se rapprochent plus ou moins de ces logiques. C'est le cas notamment de Jean-Jacques Van Vlasselaer, qui décrit les festivals comme étant en contrepoint avec la société, certains la devançant, d'autres la reflétant telle qu'elle est, et d'autres encore en faisant partie intégrante⁸. Dans son article sur MNM⁹, Michel Duchesneau a lui aussi adopté cette terminologie. Le choix d'utiliser les logiques de Besançon tient de ce que les termes sont précis et évocateurs.

Dans le volumineux programme de MNM, les directeurs artistiques Walter Boudreau et Denys Bouliane donnent eux aussi, à l'instar de Besançon, une définition du mot « festival », afin de mieux établir le mandat du leur : « Les grands festivals jouent un rôle majeur dans le développement et la mise en valeur, non seulement des divers milieux culturels, mais également de tout le tissu social : ils assurent une plus large diffusion aux nouvelles œuvres et ils permettent de créer un espace d'échange et de réception propice à leur développement¹⁰ » et plus loin : « Le comité artistique de la SMCQ [...] a construit sa programmation de base autour d'un choix d'œuvres significatives, susceptibles non seulement d'attirer mais surtout de captiver un très large auditoire¹¹ ». Dans son essence, cette définition rejoint la première, principalement en ce qui a trait à une diffusion plus démocratique d'une musique qui, autrement, est souvent réservée à un public plus restreint ou alors, par manque d'occasion d'être jouée, confinée aux tiroirs des compositeurs.

La logique de MNM est majoritairement une logique artistique, au sens où Besançon l'emploie, puisque (1) elle se base sur les choix d'un comité artistique, celui de la SMCQ; (2) elle vise, par son mandat, à faire connaître au public d'ici et au monde musical d'ailleurs — en 2003 les Pays-Bas — la diversité dont est composée la musique de création québécoise et canadienne; (3) elle vise à faire connaître au public d'ici des morceaux choisis d'un monde musical de l'extérieur. Dans son article sur ce festival, Michel Duchesneau souligne, après avoir qualifié MNM de « reflet de la société » selon les catégories de Van Vlasselaer énoncées plus haut, que « cette catégorisation est valable dans la mesure où l'on tient pour acquis que le dynamisme du milieu de la création musicale [...] est un phénomène véritablement bien ancré dans la société dont il est question¹² ». Nous verrons plus loin, lors de l'examen des structures décisionnelles des festivals, que cette mise en doute est légitime.

Le festival Jusqu'aux oreilles/*Up to your ears* présenté par Innovations en concert et la Christ Church Cathedral à Montréal, qui en était à sa sixième saison à l'été de 2004, est lui aussi mû par une logique majoritairement artistique.

7. *Ibid.*, p. 11.

8. Van Vlasselaer, J.-J. (2001), « Les festivals de musique classique et d'opéra », dans *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, tome 1 : musiques du XX^e siècle*, s. la dir. de Nattiez, J.-J., Paris, Acte Sud, p. 1009.

9. Duchesneau, M. (2004), « Montréal/Nouvelles musiques », dans *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, n° 2, Presses de l'Université de Montréal, p. 12.

10. Boudreau, W. et Bouliane, D. (2003), « Mot des directeurs artistiques », dans *Montréal/Nouvelles Musiques*, programme du festival, p. 20.

11. *Ibid.*, p. 21.

12. Duchesneau, M. (2004), *op. cit.*, p. 12.

13. Dans une volonté de concision, je ne parle ici que de musique instrumentale et non des musiques acousmatique et électroacoustique, dont la réalité me semble quelque peu différente.

14. Je pense notamment aux concerts réservés aux œuvres des compositeurs du Ceco (Cercle des compositeurs de l'Université de Montréal) et aux concerts du Duo Prémices, pour ne nommer que ceux-là.

15. Programme du festival Jusqu'aux oreilles, 2004.

16. La plus grande différence entre ces deux festivals réside du côté de l'attitude d'écoute. En effet, Jusqu'aux oreilles se déroulant à la fin de l'été et MNM à la fin de l'hiver, l'attitude du public de ce dernier ressemble à celle qu'on retrouve dans les grandes salles de concert en saison régulière, alors que Jusqu'aux oreilles a un aspect un peu plus festif et convivial, le contexte estival le rendant moins formel.

17. Denys Bouliane et Walter Boudreau pour MNM, Scott Tresham et Tim Brady pour Jusqu'aux oreilles et Innovations en concert qui soutient l'activité.

18. Bouliane, D. et Boivin, J., *op. cit.*, p. 20.

19. Grosser, A. (1996), *Les identités difficiles*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, p. 18.

20. Gilbert, N. (2004), « Montréal/ Nouvelles Musiques : compte rendu », dans *Circuit musiques contemporaines*, vol. 14, n° 2, p. 46.

Le mode de financement — gouvernemental assorti de contributions volontaires de l'auditoire —, le mandat du festival et sa programmation permettent de l'affirmer, celle-ci couvrant, en 2004, un large éventail de musiques contemporaines¹³, présentant compositeurs et interprètes établis en alternance avec leurs homologues de la nouvelle génération¹⁴. Dans la description de la dernière édition du festival¹⁵, le directeur artistique, Scott Tresham, évoquait d'ailleurs la célébration, la fascination, les découvertes, bref la rencontre artistique entre une musique et un public.

MNM et Jusqu'aux oreilles, bien que diamétralement opposés l'un à l'autre dans leur format et leur mandat — le premier visant une diffusion internationale alors que le second rend accessible, dans une atmosphère décontractée et à prix modique, la musique et les interprètes canadiens et québécois au public d'ici¹⁶ — ont cependant un point en commun : leur direction artistique est constituée de compositeurs¹⁷.

Dans une perspective critique, je propose ici une réflexion inspirée d'une intervention de Jean Boivin dans l'article cité plus haut, où il soulignait que « [...] le milieu de la création musicale au Québec n'est-il pas de plus en plus régi presque exclusivement par des compositeurs? », ce qui conduit selon lui à ce que certains « se voient exclus pour divergence stylistique ou esthétique [...] »¹⁸. Que quelque exclusion dont il parle se produise dans les programmations de MNM et de Jusqu'aux oreilles de façon consciente ou non, peu importe ; si la structure sous-jacente y mène, la direction peut s'en défendre et tenter de s'en éloigner le plus sincèrement du monde, elle ne pourra l'éviter tout à fait. S'il est sans aucun doute vrai que MNM « [...] propose une série de trajectoires aux multiples ramifications à travers les univers fascinants des musiques contemporaines », le sociologue franco-allemand Alfred Grosser objecterait sans doute, en des mots trop justes pour s'en priver : « Ils croient dur comme fer qu'il n'y a actuellement aucun conformisme imposé parce que ce conformisme est l'expression intégrale de leurs convictions¹⁹ ». Il s'agit d'une formule somme toute un peu dure pour souligner simplement qu'en plus d'être en marge de l'image identitaire socioculturelle québécoise, le monde de la musique contemporaine — dont l'expression la plus flamboyante et génératrice de visibilité sont les festivals — marginalise certains compositeurs, jeunes ou moins jeunes²⁰. Avec comme possible effet pervers que, chez de jeunes compositeurs par exemple, on observerait une tendance à se conformer à ce qu'ils perçoivent comme des esthétiques établies par ces festivals, dans l'espoir de pouvoir jouir un jour d'une telle visibilité, ce qui modifierait la personnalité artistique d'un compositeur et, petit à petit, l'identité du monde musical. Si cela devait se produire, ce que personne ne souhaite, je crois qu'il y aurait deux risques majeurs pour les compositeurs et

la création musicale québécoise. Le premier : le retour d'un dogme esthétique uniforme, qui n'est pas sans rappeler la vision exclusive des mouvements d'avant-garde du milieu du siècle dernier. Le second : le développement d'une nouvelle face chez l'individu-compositeur — déjà polygone — qui, en plus des activités parallèles à la création qu'il est déjà forcé de pratiquer pour survivre financièrement, se fabriquerait encore un autre masque pour survivre *politiquement* ou *médiatiquement*, c'est-à-dire pour que son nom circule. Mais ici se pose la question de l'identité fragmentée du compositeur, coincé entre son idéal artistique et les nécessités du milieu, qui pourrait alimenter à elle seule une réflexion et, certes, un débat.

Les festivals « grand public »

Les autres logiques

Il ne faut pas perdre de vue que chaque festival est constitué de toutes les logiques de Besançon mentionnées en début d'article, mais dans des proportions diverses. Alors que l'expression « logique artistique » contient pratiquement sa définition, il est important de s'attarder aux trois autres avant d'aborder la présence de la musique contemporaine dans les festivals que j'appellerai « grand public ». Selon Besançon²¹, alors qu'une logique artistique caractérise un festival qui sert de laboratoire musical tout en rejoignant un public plus large qu'en saison régulière, une logique économique pousse les dirigeants à gérer un festival comme une entreprise — et ainsi l'art en marchandise et le public en consommateur — en se basant d'abord et avant tout sur la rentabilité ; le comité artistique est ici une firme comptable. Il y a logique de mécénat lorsqu'une grande entreprise associe son nom, avec grand renfort de tambours et trompettes, à un événement pour se maintenir dans l'opinion publique et dans l'esprit des consommateurs. Enfin, il y a logique politique lorsqu'un festival est créé pour mousser l'identité socioculturelle d'une région, en général en y exploitant une caractéristique distinctive, afin d'y attirer des touristes.

À la seule lecture de ces logiques se crée une association mentale avec un ou plusieurs festivals grand public. Il serait inutile ici de classifier quel festival est dirigé avec quelles logiques et dans quelles proportions, l'essentiel étant de savoir que plus un festival est équilibré dans ces logiques, plus il sera bénéfique aux artistes, aux commanditaires et autres bailleurs de fonds, au public et à la construction d'une identité culturelle québécoise riche et diversifiée. En effet, un festival idéal, aujourd'hui, serait un festival dans lequel (1) les choix artistiques d'un comité (2) attirent en grand nombre le public local et (3) celui de l'extérieur, ce qui stimule (4) le gouvernement et (5) les entreprises à financer l'événement. Cette description regroupe l'art, le public, le tourisme, l'aide

21. Besançon, M. (2000), *op. cit.*, p. 11.

22. Maintenant appelé la « série d'Octave » et regroupant tous les concerts en salle, alors qu'auparavant les concerts classiques se déroulaient également en plein air.

23. Ou le coût modique. Par exemple, bien que son prix augmente d'année en année, un macaron, vendu par le Festival d'été de Québec, donne accès à la plupart des scènes extérieures de ce festival ; il suffit de le porter. Notons au passage que le volet classique n'a jamais fait partie de « la plupart des scènes extérieures ».

gouvernemental et le mécénat. Cet équilibre, pour les festivals consacrés à la musique contemporaine, n'est pas totalement atteignable, puisque le grand public ne s'y déplace pas. Ce qui doit cependant être souligné, au sujet des logiques économique, de mécénat et même politique, c'est que pour fonctionner, elles imposent aux festivals de prendre le moins possible de risque dans la programmation, sans quoi, selon les décideurs, on n'attirera pas assez de public.

En effet, le volet classique²² du Festival d'été de Québec, le Festival de Lanaudière et le Festival Orford ne présentent que rarement des pièces de compositeurs contemporains et quand ils le font, ce sont des noms déjà largement reconnus dans le public de la musique classique, des noms qu'il n'est absolument plus *risqué* de présenter. Ces festivals fonctionnent, pour les concerts en salle, exactement comme ces mêmes salles fonctionnent toute l'année, c'est-à-dire en programmant des artistes dont la rentabilité est assurée. Pour les concerts extérieurs, les risques doivent être encore moins grands puisque les organisateurs doivent assurer les mécènes que leur nom sera vu par un grand nombre de personnes. Ce qui ne signifie pas que toute logique artistique soit absente de ces festivals ; simplement elle n'y est pas la plus pesante. Cet état des choses n'est nouveau pour personne, mais il y a effectivement un *chaînon manquant* entre les musiques contemporaines et le monde artistique québécois, et c'est en partie dans la philosophie sous-jacente aux festivals grand public qu'on trouve une de ses sources.

Si les festivals grand public ne programment que peu de musique contemporaine, parce qu'elle n'est pas « vendeuse » auprès du public qui ne la connaît pas, et si les festivals de musique contemporaine souhaitent élargir leur public, de « connaisseur » qu'il est à un plus large éventail de la population, il est pertinent de se demander où réside le succès des grands festivals. En deux mots : la présence physique et la gratuité²³. C'est en effet l'impression d'envahissement de toute une ville et d'omniprésence qui crée l'intérêt conjoint du public, des commanditaires et des gouvernements qui y voient avec raison des retombées économiques touristiques importantes. Est-il possible, en musique classique de concert, et par extension en musique contemporaine, de créer le même engouement ? En ce qui a trait à la gratuité, l'exemple de Jusqu'aux oreilles nous montre qu'en dehors de la musique de chambre, cela n'est pas possible. Par contre, du côté de l'impact touristique, il y a des précédents.

Le risque : le Festival international de musique actuelle de Victoriaville et le Festival de musique de chambre d'Ottawa

Avec une programmation qui, pour reprendre les termes de leur bilan de l'édition 2004²⁴, « marche hors des sentiers battus », le FIMAV attire dans ses salles des

24. www.fimav.qc.ca.

milliers d'auditeurs et transforme cette petite ville des Bois-Francs, située à 150 kilomètres de Montréal, en une plaque tournante de l'*underground* de la musique contemporaine. Les sociétés de concert de musique contemporaine présentant leur saison régulière dans les grands centres, les divers paliers de gouvernement qui financent le Festival ne peuvent qu'observer l'impact touristique sur la région, puisque le public s'y déplace. Ici, la notion de risque de Besançon est appliquée au maximum, puisque la programmation de l'édition 2004 présentait des noms peu présents dans les circuits réguliers.

Il en est de même pour le Festival international de musique de chambre d'Ottawa qui, malgré les coupures du gouvernement ontarien, proposait à l'été de 2004, entre autres, une journée complète consacrée aux compositeurs d'Ottawa, et une autre à trente compositeurs de moins de trente ans.

Le goût du risque de ces deux festivals s'expliquerait-il, pour revenir à ma question inspirée de Jean Boivin, par la constitution de leur structure décisionnelle, c'est-à-dire que le premier est géré par le conseil d'administration d'un organisme à but non lucratif et que le conseil d'administration du second est dirigé par un violoncelliste, passionné de musique de chambre²⁵? Ceci n'est cependant pas garant d'une plus grande diversité du public, et donc d'une plus grande intégration de la musique contemporaine à l'identité socioculturelle de ces villes et régions.

Des stratégies de développement à long terme

Alors si ce n'est pas la direction artistique, ni le goût du risque, ni la grandeur des salles, ni les sommes modiques qui lui sont consacrées qui créent la scission entre le grand public et les festivals de musique contemporaine, quelle en est la cause? La réponse à cette question se divise en plusieurs volets. Il est évident que la musique contemporaine est absente des médias de masse et qu'elle disparaît petit à petit des médias nationaux, et que la culture, compte tenu des phénomènes observés ces deux dernières années au Québec, semble de plus en plus s'associer aux médias au point que les deux se confondent. Explorons cette dernière avenue à l'aide d'une phrase de Grosser : « Les médias croient recevoir, à tort ou à raison, des messages qui modifient, qui structurent le contenu même de ce qu'ils vont envoyer, émettre. Comme il s'agit de garder ou de conquérir un maximum de clients, on tiendra compte d'une sorte d'identité moyenne pour respecter le plus possible les structures mentales préexistantes à la communication²⁶. » Ainsi, même s'il leur était possible d'intégrer la musique contemporaine dans leurs émissions, les médias ne le feraient pas, sous prétexte que le grand public n'y semble pas intéressé.

25. Julian Armour, président fondateur du Festival international de musique de chambre d'Ottawa.

26. Grosser, A. (1996), *op. cit.*, p. 70.

27. C'est-à-dire que les choix que font les médias sont modelés de l'identité, puisque c'est cette image que le public reçoit de lui-même, pour ensuite s'en laisser imprégner.

28. Duchesneau, M. (2004), *op. cit.*, p. 13.

29. C'est notamment le cas avec le volet jeunesse des activités de la smcq.

30. Des mesures semblables existent déjà à l'Opéra de Montréal et aux Matinées symphoniques de l'osm, pour ne nommer que ceux-là.

31. À ce sujet, même si l'événement *Symphonie du millénaire* avait la volonté de combler l'abîme entre musique de création et public, l'effet positif n'a été que temporaire et ponctuel.

32. Notamment la création, en novembre 2004, de l'opéra *L'Arche* d'Isabelle Panneton, en collaboration avec l'Opéra de Montréal (Atelier lyrique), le NEM et le festival Coups de théâtre.

L'identité véhiculée par les médias est devenue en quelque sorte un modèle sur lequel se calque, petit à petit, l'identité sociale²⁷. En s'excluant malgré elle des médias de masse et des festivals grand public, la musique contemporaine se place malheureusement en marge de l'image de la culture québécoise dans laquelle le public se projette (alors que le jazz, avec le FIJM, s'est graduellement immiscé dans cette image qu'on se fait de Montréal, du moins l'été). Il est vrai que la « difficulté d'accéder au "pouvoir médiatique"²⁸ » défavorise la musique contemporaine et ses festivals, l'empêchant de trouver sa place dans le modèle identitaire évoqué ci-haut. Certaines organisations ont ainsi compris que la musique contemporaine doit marquer des points en créant des liens avec le système d'éducation pour rejoindre un plus jeune public²⁹. D'un point de vue peut-être utopique mais néanmoins prometteur, il serait en effet pertinent de proposer un partenariat entre les différents festivals et les écoles et cégeps afin d'attirer un public plus jeune, sans pour autant modifier la programmation, ni la rendre infantile. L'éducation d'un jeune citoyen, vers la fin du secondaire et au niveau collégial, passe par l'ouverture aux arts, et les professeurs sont souvent réceptifs à de nouvelles expériences pour les élèves. C'est en signifiant aux jeunes en formation que la musique contemporaine *existe* — comme c'est déjà le cas dans les écoles et collèges pour le théâtre, le cinéma d'auteur et les arts plastiques — qu'ils seront en mesure de juger s'ils l'apprécient ou non³⁰. Il suffirait d'un simple atelier préparatoire pour leur permettre de comprendre globalement les concerts, ateliers que de jeunes musicologues donneraient, à mon avis, volontiers.

La question de la marginalisation énoncée en début d'article revient ici sous une autre forme : et si, pour conserver le statut intellectuel et l'impression de classe culturellement élevée, c'était le milieu de la musique contemporaine lui-même qui, volontairement ou par omission, manquait à son devoir d'éducation du grand public? Il me semble faux et mesquin de croire que la musique contemporaine ne peut être comprise par le public et que le fossé entre eux ne peut être réduit³¹. De toutes façons, force est de croire que si cette attitude est réellement présente dans le milieu musical, ce fossé se transformera tôt ou tard en fosse pour les musiques de création.

Un pas dans la bonne direction : d'autres médiums

Les festivals de musique contemporaine, les œuvres et opéras destinés aux enfants³² et les liens de plus en plus étroits entre la musique électroacoustique et l'image en mouvement sont certainement un pas vers une réintégration, ou plus simplement une intégration, de la musique de création dans l'identité québécoise. Cependant, il faudra peut-être se tourner vers un exemple où la

musique contemporaine s'est imprégnée dans l'imaginaire d'un public un peu plus large, comme ce fut le cas avec la musique de Ligeti dans les films de Stanley Kubrick³³. La présence d'enregistrements d'œuvres de Ligeti dans les collections de nombreux néophytes en musique contemporaine atteste à la fois du fait que la musique actuelle est réellement contemporaine, en ce sens qu'elle a des capacités de soutien dramatique qui s'accordent avec la société de notre temps et avec un des arts les plus valorisés de nos jours, et que le public est tout à fait capable de fréquenter les musiques contemporaines³⁴.

Ce qui ne signifie pas qu'il faille abolir la formule concert qui plaît à tant de gens, mais peut-être faut-il que la musique de création s'ouvre à la possibilité d'explorer d'autres avenues pour rejoindre le public là où il est, sans compromis artistique, afin de lui donner envie d'assister, lui aussi, aux concerts, ce qui démocratiserait réellement la musique contemporaine et ses festivals. Une telle éventualité, bien que probablement utopique, permettrait d'équilibrer les logiques des festivals de musique contemporaine pour qu'ils comptent, eux aussi, des mécènes fiers de s'associer à eux, et un public assez large pour qu'il justifie, si possible, un plus grand financement de la part des différents paliers de gouvernement.

La musique contemporaine québécoise participe néanmoins de l'identité québécoise, légitimée en partie par ses acteurs et son public de connaisseurs, mais elle doit se trouver une place plus confortable et surtout plus adéquate dans l'espace culturel et social. Tendre la main à un public plus jeune en se faisant connaître en milieu scolaire ou fonctionner en partenariat avec d'autres médiums artistiques sont de possibles stratégies de développement à long terme qui permettront peut-être, je le souhaite, de recréer le lien, de retrouver le *chaînon manquant*. À l'heure où les gouvernements ont promis à tout vent de rendre transparent le processus de financement public, espérons que nous saurons rendre ce monde de la création musicale présent sur la scène identitaire québécoise, quitte à s'accrocher en commensal, et non en parasite, et sans compromis, à des formes d'art et des médias plus « grand public ».

BIBLIOGRAPHIE

- BESANÇON, M. (2000), *Festival de musique. Analyse sociologique de la programmation et de l'organisation*, Paris, L'Harmattan.
- BOULIANE, D. et J. BOIVIN (2002), « Écrire sur la création musicale québécoise. Dialogue virtuel entre Jean Boivin et Denys Bouliane », dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 6, Montréal, Société québécoise de recherche en musique, p. 13-28.
- BOULIANE, D. et W. BOUDREAU (2003), « Mot des directeurs artistiques », dans *Montréal/Nouvelles Musiques*, programme du festival, p. 20-21.
- DUCHESNEAU, M. (2004), « Montréal/Nouvelles musiques », dans *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, n° 2, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

33. Notamment 2001: *A Space Odyssey*, 1968, Turner Entertainment Co.

34. Il s'agit évidemment ici d'un exemple concret qu'il m'a été donné d'observer à plusieurs reprises et qui ne représente en aucun cas le seul avenir possible de la musique contemporaine, mais bien une avenue promotionnelle possible.

- GILBERT, N. (2004), « Montréal/ Nouvelles Musiques : compte rendu », dans *Circuit musiques contemporaines*, vol. 14, n° 2, p. 35-47.
- GROSSER, A. (1996), *Les identités difficiles*, Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques.
- MENGER, P.-M. (1984), *La musique du XX^e siècle et ses publics. Enquête sur l'auditoire des concerts de l'Ensemble InterContemporain*, Paris, Écoles des hautes études en sciences sociales, Centre européen de sociologie historique et Ensemble InterContemporain.
- MUCCHIELLI, A. (1986), *L'identité*, Paris, Presses Universitaires de France.
- VAN VLASSELAER, J.-J. (2001), « Les festivals de musique classique et d'opéra », dans *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle, tome I : musiques du XX^e siècle*, s. la dir. de NATTIEZ J.-J., Paris, Acte Sud, p. 1009-1031.
- ZYGEL, J.-F. (1990), « Musique contemporaine : le grand tournant », dans *Diapason*, n° 362, juin 1990, p. 41-49.
- Programme du Festival international de musique de chambre d'Ottawa, 2004, version imprimée.
En-ligne : www.chamberfest.com
- Programme du Festival Jusqu'aux oreilles/*Up to your ears*, 2004, version imprimée.
- Programme du Festival de Lanaudière, 2004, version imprimée. En ligne : www.lanaudière.org
- Prospectus du Festival Orford, 2004, version imprimée. En ligne : www.arts-orford.org
- Programme de la série d'Octave du Festival d'été de Québec, 2004, en ligne :
www.infofestival.com/fr/classique.asp
- Programme du Festival international de musique actuelle de Victoriaville, 2004, en ligne :
www.fimav.qc.ca