

**Saison 1993-1994 : le développement de l'individualisme,  
première conséquence du désengagement**  
**Musical season 1993-1994; development of individualism, first  
consequence, of disengagement**

Dominique Olivier

Volume 6, Number 1, 1995

Tremblay/Varèse/Messiaen : Gilles Tremblay analyste

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902123ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902123ar>

[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. (1995). Saison 1993-1994 : le développement de l'individualisme, première conséquence du désengagement. *Circuit*, 6(1), 65–80.  
<https://doi.org/10.7202/902123ar>

Article abstract

In her regular and wide-ranging critical column on Montreal's musical season of 1993-1994, the author points out what she deems to be last season's important elements.

# Saison 1993-1994 : le développement de l'individualisme, première conséquence du désengagement

Dominique Olivier

---

Rien de nouveau sous le soleil en cette saison 1993-1994 : l'explosion de l'individualisme a continué ses ravages, au profit d'une pluralité de langages (ou plutôt de dialectes au sein d'un langage commun, la musique), mais au détriment d'un courant fort qui permettrait de relancer la création musicale sur une voie porteuse d'avenir. Le Québec est à l'heure où l'on pense même à supprimer les seuls véhicules capables de maintenir ce que nous possédons de plus enrichissant culturellement. L'ensemble de nos institutions d'État risquent de sombrer, et l'attribution des subventions ne se fait plus sur la base du potentiel artistique, mais sur celle de la rentabilité financière. Déjà, malgré la vigueur que l'on connaît bien au milieu québécois de la création musicale, on commence à sentir l'inquiétude des créateurs et des promoteurs de cet art face au désengagement des subventionneurs. Le seul mot de rentabilité, cette notion qui est devenue la nouvelle religion de notre fin de siècle, est d'ailleurs en passe de devenir un irritant dangereux pour tous ceux qui luttent afin de conserver leur dignité grâce à la création artistique. L'instinct de survie étant particulièrement fort au sein de ce milieu dynamique, on sent encore peu les effets dévastateurs de ce retrait, si ce n'est par le tâtonnement des créateurs qui ont de plus en plus de difficulté à s'orienter à travers la diversité des avenues proposées : doit-on chercher à rejoindre un plus vaste auditoire, ou continuer à aller de l'avant en élaborant de nouveaux moyens d'expression ? Le dilemme est perceptible tant au niveau des organismes culturels que chez les créateurs mêmes, et donne à entendre une multitude d'arguments et de dialectes dans lesquels il est difficile de se retrouver.

En l'absence de projet de société, cette chose apparemment si abstraite mais qui donne tant de force à l'expression de notre conscience, chaque créateur se retrouve face à lui-même, mais aussi face au pluralisme du monde qui l'entoure. Nous ne répéterons pas encore une fois que le compositeur est le suprême catalyseur de l'état du monde qui l'entoure. Laissons plutôt à ce sujet parler Hugues Dufourt, qui définit très bien et en peu de mots l'imbrication

fondamentale de l'art avec la société : « Loin de se dérouler dans l'élément pur de l'idée, le devenir de la musique développe sa dynamique, il enracine ses postulations et ses formes dans une expérience sociale dont il symbolise les institutions et les conflits », (Dufourt, 1991, p. 11). Analysant à fond la question de la création musicale aujourd'hui, Dufourt en vient par ailleurs à la conclusion « qu'une création authentique ne peut plus être aujourd'hui une aventure solitaire et qu'elle présuppose le soutien institutionnel de la recherche musicale », (*ibid.*, p. 1). Par contre, Rainer Rochlitz critique cette approche en en révélant le côté dangereux, soit le court-circuitage du jugement esthétique, « par la force des légitimations institutionnelles », Pierre Boulez, lui, semble solutionner le problème en proposant d'intégrer la subversion au sein même des institutions : « Il importe de glisser la subversion à l'intérieur des organismes, qu'elle traverse les circuits et les transforme radicalement. (...) Pour relever les réels enjeux artistiques, il est nécessaire d'affronter le quotidien des problèmes d'organisation, d'apprendre à gérer de l'intérieur les institutions, au lieu de protéger sa subversion et d'être fier de garder les mains propres. » (P. Boulez, 1990, p. 39, *in* Rochlitz, 1994, p. 178). Quoi qu'il en soit, les institutions paraissent indispensables aujourd'hui, pour le soutien d'un art dont la compréhension et la raison d'être ont cessé d'être choses évidentes pour le grand public. Au Québec, malheureusement, cette fusion tant espérée entre l'art contemporain et les institutions est en train de devenir une utopie.

En cette saison 1993-1994, on a pu le pressentir par l'absence de véritables moments forts, par un Forum 1993 qui est tombé plus ou moins à plat, par la présence ténue mais évidente d'une certaine forme de nostalgie – dont nous avons déjà parlé l'année dernière –, et peut-être aussi par l'émergence de la notion d'utopie, qui a refait surface avec la musique de Michel-Georges Brégent. Bref, rien de vraiment remarquable si ce n'est une appréhension palpable face au devenir de la musique d'aujourd'hui et de demain.

## La saison du Nouvel Ensemble Moderne

C'est encore une fois, cette année, le NEM qui ouvrait officiellement la saison en musique contemporaine, avec la reprise d'un des événements les plus marquants de la biennale consacrée l'année précédente au compositeur Mauricio Kagel : le théâtre musical intitulé *La Trahison orale*. Du 8 au 18 septembre 1993, ceux qui n'en avaient pas eu l'occasion ou qui désiraient réentendre et revoir cette œuvre amusante pouvaient le faire au Théâtre du Maurier du Monument national. Nous ne reparlerons pas en détail de la *Trahison*, si ce n'est pour dire qu'elle était, bien sûr, encore mieux interprétée cette fois que la précédente. Le Nouvel Ensemble Moderne est le premier à le dire : les œuvres contemporaines, autant sinon plus que les autres, demandent du travail et de la maturation pour atteindre un niveau d'exécution rendant

pleinement justice aux compositeurs. Ce fut fait, mais il est tout de même à déplorer que ce soit encore le regard tourné vers l'arrière qu'ait débuté cette saison qui devait célébrer au printemps le cinquième anniversaire du NEM.

## Forum 1993

En ce mois de novembre 1993, six jeunes créateurs de moins de trente ans – la candidate américaine s'étant désistée *in extremis* –, sont venus vivre à l'Université de Montréal une expérience unique et enrichissante pour eux et leur public : un mois de confrontation avec d'autres musiques, d'autres êtres, d'autres cultures que la leur, dans un climat de rapprochement et d'échange privilégié. Conférences, forums d'analyse, rencontres et interviews sont venus ponctuer cette période intense de travail avec le Nouvel Ensemble Moderne, alors que chacun des participants allait voir créer, en bout de ligne, la pièce qu'il avait écrite spécifiquement pour l'Ensemble. Après plusieurs semaines de répétitions ouvertes au public, trois concerts allaient permettre d'entendre le résultat final de ce travail, comprenant une part de retouches sur le matériau même des œuvres.

Sélectionnés par la voie d'un jury international, ces jeunes compositeurs possèdent tous un métier sûr et une bonne maîtrise du matériau sonore. Le choc des cultures en était d'autant plus imposant que l'on ne pouvait que reconnaître la qualité de l'apport spécifique de chacun de ces créateurs. Ce choc, pourtant, n'a pas été aussi fructueux que celui de 1991, bien qu'il ait été un excellent révélateur de la diversité avec laquelle les créateurs d'aujourd'hui sont obligés de « composer ». Chacun, à sa façon, tente de résoudre le problème de la pluralité des langages et de l'éclatement de la forme musicale en cette fin du xx<sup>e</sup> siècle. La Sino-Canadienne Melissa Hui se réclame pour sa part du « totalisme », ce « nouveau style de l'avant-garde musicale », qui n'est pas, selon elle, véritablement nouveau. La compositrice préfère parler d'un nouvel éclectisme, qui intègre des éléments d'un lointain passé autant que ceux d'un passé plus récent. Ainsi, le langage de l'avant-garde des années 1960 et 1970 devient-il un matériau comme un autre, au même titre que celui de la musique populaire, du minimalisme ou des courants alternatifs. Cette sorte d'« inclusion », résolument post-moderne, permet de solutionner admirablement le problème épineux de la forme. Hui, dans son œuvre présentée à Forum 1993, *Speaking in Tongues*, a choisi de disposer de manière successive les différents éléments inclus dans son œuvre. C'est ainsi que la pièce comprend neuf sections, chacune dans un style différent, qui nous amènent d'un langage relativement austère à un monde de facilité qui n'entretient aucune affinité avec la musique dite sérieuse. Ce genre de « déhiérarchisation » du matériau musical est certes dangereuse, puisqu'elle abdique tout jugement de valeur au profit d'une intégration a-critique, qui

ressemble étrangement à la récupération d'éléments culturels à des fins mercantiles, dans l'esprit du Nouvel-Âge ou de la musique purement commerciale. Hui ne traite presque plus les éléments qu'elle intègre, mais les retransmet tels quels en leur donnant simplement un prétexte, celui du geste généreux d'un créateur prêt à accepter tout ce que son monde lui offre. Ces neuf miniatures pour quinze instruments sont très jolies, et tellement « correctes », qu'on est charmé d'emblée, avant de s'apercevoir du vide de leur contenu. Dommage.

L'œuvre de l'Australien Raffaele Marcellino ne nous a pas plus stimulée, à la différence que c'est dès le départ qu'elle nous a déplu. En effet, si *Speaking in Tongues* est agréable à entendre, *Iniquitous Symmetries* est aussi inintéressante, mais beaucoup moins flatteuse pour l'oreille. Cette pièce nous est apparue comme bruyante, agressive et sans subtilité, fortement imprégnée du fonctionnalisme de la musique de film. Marcellino compose d'ailleurs également de la musique de scène et de cinéma, trouvant probablement là sa meilleure tribune : dépourvue d'argument justificatif, sa musique devient essentiellement irritante. Le travail purement ludique de Marcellino ne semble apporter pour sa part aucune solution à un problème de création musicale qui, de toute façon, ne le concerne pas.

Le Suisse Christoph Neidhöfer a, quant à lui, une idée précise de ce qui pourrait solutionner le problème du « pluralisme » de notre époque, comme il l'appelle lui-même. Au contraire de Melissa Hui, Neidhöfer est à la recherche d'une unité, d'un langage qui lui donnerait « à la fois un espace et des frontières », lui permettant de s'exprimer directement. *Schichtung* ne nous a pourtant laissé qu'une impression diffuse, sans conséquence, comme si le message ne passait pas réellement, ou comme s'il n'était pas d'un intérêt assez soutenu. Assez austère, l'œuvre était beaucoup moins frappante que celles des autres compositeurs de ce Forum, mais mérite sans doute que l'on s'y penche à nouveau. Dans ce cadre particulier, son intérêt résidait surtout dans le contraste qu'elle présentait avec la démarche de la Canadienne : devant le problème de la pluralité, l'un choisit l'éclatement, l'autre l'unicité. Comment s'y retrouver ?

Une autre voie encore était utilisée par certains de ces jeunes compositeurs, leur permettant de créer des œuvres clairement identifiables culturellement. La Japonaise Makiko Nishikaze, avec *On the Way to Ether*, comme le Lituanien Gediminas Rimkevicius, avec *Energy, Streams and Directions*, ont choisi l'intégration d'éléments musicaux issus de leur folklore au sein de leurs compositions comme un moyen d'échapper à l'envahissement nihiliste d'une musique qui ne possède plus aucune identité (comme celle de Melissa Hui, par exemple). Alors que ces deux derniers compositeurs se raccrochent à cet élément « culturel », le Mexicain Carlos Sanchez-Gutierrez ne peut même pas dire de quelle influence il relève, son pays étant depuis trop longtemps le point de convergence de diverses cultures. Si la musique de Nishikaze est dépouillée,

contemplative, imprégnée d'un caractère méditatif qui rappelle évidemment certains aspects de la musique japonaise, celle de Rimkevicus est fondée sur une ritournelle folklorique sur laquelle sont déposés des objets sonores « xenakiens », tentant d'étouffer cette résistance incarnée par la ritournelle mais n'y parvenant pas. L'œuvre de Sanchez-Gutierrez, *Son del Corazon*, de loin la plus rutilante de toutes, marie quant à elle le jazz, la musique populaire et la musique savante grâce à une maîtrise virtuose du langage. Cette œuvre a obtenu, comme celle du Lituanien et de la Canadienne, d'être jouée au concert-gala clôturant l'événement, où on pouvait entendre également *Piano concertant* de José Évangalista, dans une version écrite pour le Nouvel Ensemble Moderne. La septième pièce de Forum 1993, du compositeur américain David Dzubay, bien que hors compétition, remplaçait celle de madame Augusta Read Thomas, qui s'était désistée à la dernière minute. Personne ne peut dire si l'œuvre de Thomas aurait été plus intéressante, puisqu'elle n'a même pas été composée. Quoi qu'il en soit, *Chansons innocentes* nous a laissé un goût désagréable de *fast-food* dans la bouche...

Autant Forum 91 avait été exaltant, autant, malheureusement, le Forum 93 fut étrangement dépourvu d'excitation. L'événement en soi reste toujours aussi exceptionnel, aussi bien organisé et plein d'intérêt, aussi enrichissant au plan de l'observation du travail d'interprétation du Nouvel Ensemble Moderne, qui s'améliore d'année en année grâce à sa directrice artistique Lorraine Vaillancourt et à la volonté inébranlable de ses membres. Pourtant, la sensation que ce Forum 1993 nous a laissée – et qui vient peut-être de la personnalité des participants –, est beaucoup moins intense. La véritable rencontre entre les êtres et les langages ne s'est pas produite, et l'ensemble de l'événement nous a surtout permis d'observer comment les jeunes créateurs du monde entier essaient de subsister. Nous ne sommes néanmoins pas trop pessimiste, puisque tout est encore possible avec le prochain Forum, celui de 1996.

## **Grand concert classique, cinquième anniversaire**

Un anniversaire est toujours un moment privilégié pour faire le bilan. En cinq ans, le NEM a mis 164 œuvres à son répertoire, dont 45 créations, surtout québécoises. Depuis ses débuts, l'ensemble préconise un travail approfondi sur les classiques du xx<sup>e</sup> siècle, afin de leur donner tout le temps qu'ils méritent pour être enfin rendus dans toute leur valeur. Ce but a été maintes fois atteint, d'une manière exceptionnelle, internationalement parlant. Cette fois encore, le soir du 4 mai 1994, le NEM donnait au public montréalais un concert de grande envergure, où il lui était donné d'entendre entre autres des extraits d'un des plus grands classiques de ce siècle, l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg. Dans une orchestration du compositeur John Rea conçue spécifiquement pour le NEM, l'œuvre sera présentée dans sa totalité, et avec mise en scène, à l'été

de 1995 au Banff Center for the Arts. En attendant, cet avant-goût était apte à créer une saine impatience, par la très grande qualité d'interprétation et l'intensité dramatique véhiculée par les chanteurs – Louise Marcotte en Marie, et surtout Desmond Byrne en Wozzeck. Ces trente minutes d'extraits en version de concert étaient fascinantes, nous faisant pénétrer dans un univers malsain et trouble, par le biais d'une musique extraordinairement expressive. En seconde partie, on pouvait entendre en première montréalaise la pièce intitulée *Les sensations confuses*, du compositeur québécois Jean Lesage, sur laquelle il serait bien tentant d'ironiser, étant donné son titre plutôt flou... Par ailleurs, malgré sa belle maîtrise de l'écriture pour ensemble, l'œuvre de Lesage ne transmettait aucun sentiment d'urgence qui aurait pu venir troubler l'auditeur. L'œuvre suivante, *Secret Theatre* de Harrison Birtwistle, est un véritable petit chef-d'œuvre de 28 minutes, qui paraît beaucoup plus court qu'il ne l'est. Ce compositeur britannique écrit une musique d'une telle densité, d'une telle force, que chaque seconde amène une sensation de plénitude sonore extraordinaire. Souhaitons que le NEM nous la redonne encore et encore, avec toute la virtuosité dont l'ensemble est capable. Bref, un concert anniversaire qui nous donne envie que le NEM poursuive dans la voie de la transcendance qui est désormais la sienne.

Les autres activités de l'ensemble se résumaient à des participations à différents événements extérieurs à sa saison régulière ainsi qu'à une importante tournée européenne, d'ailleurs couronnée de succès.

## La saison de la SMCCQ

Contre vents et marées, la protéiforme Société de musique contemporaine du Québec montre pour sa part une force exceptionnelle, parce qu'elle a su s'adapter à cette situation d'éclatement dont nous parlions en commençant et intégrer de nombreuses approches musicales, parfois diamétralement opposées. Cette saison faste comprenait six concerts qui apportaient chacun un dépaysement enrichissant et stimulant pour l'intelligence, malgré bien sûr quelques déceptions et outrances qui font nécessairement partie du jeu. Walter Boudreau, musicien à l'éclectisme décapant, était toujours à la barre de cette SMCCQ dynamique et prête à prendre des risques de taille, comme celui de se mesurer à l'Utopie...

## Québec-Pays-Bas

Le premier événement, le 21 octobre 1993, était centré sur la rencontre de la musique québécoise avec celle des Pays-Bas, dans un concert aux atmosphères multiples et parfois en complète opposition. *Vers la flamme*,

d'Alexandre Scriabine, puis *Eclips*, de Klaas de Vries, donnaient le ton à une première partie de concert qui allait aboutir, finalement, dans ce que le Québec a sans doute produit de plus mauvais en musique contemporaine au cours des dernières années : *Paysage Qu.* de Denys Bouliane. Malgré tout le respect que nous devons à Bouliane, compositeur doué et auteur d'œuvres de grande valeur, la création de *Paysage Qu.*, ce soir-là, a été un moment véritablement très pénible. Assourdie et même abrutie par un tintamarre percussif d'une complexité abracadabrante, dans lequel surnageait une partie instrumentale qui se justifiait mal étant donné sa difficulté à se faire comprendre, j'ai été plutôt étonnée du peu de respect que le compositeur avait pour notre capacité cognitive face à un objet sonore d'une telle opacité. À l'inverse, *De Sijl*, de Louis Andriessen, qui occupait toute la deuxième partie du concert, était à ce point minimaliste sur le plan de la pensée musicale que l'ennui ne pouvait que s'installer, malgré le bruit environnant.

## Québec-Italie

Le 217<sup>e</sup> concert de la 28<sup>e</sup> saison de la SMCQ, le 9 décembre 1993, brossait un tableau fort intéressant de la création italienne. Un bel éventail d'œuvres était présenté, soit le *Quintettino no. 2* de Salvatore Sciarrino, *Flag* de Franco Donatoni, *L'Après (l'Infini)* de Raynald Arseneault (une œuvre québécoise, en création ce soir-là), *Le Clessidre di Dærer* d'Armando Gentilucci, ... *sofferte onde serene...* de Luigi Nono, et finalement *Hic sunt leones* de Claudio Ambrosini. L'Italie s'était aussi glissée dans le langage d'un créateur de chez nous : l'œuvre du Québécois Arseneault était profondément marquée de l'esthétique « scelsienne ». Dépouillée à l'extrême, cette œuvre bouleversante était dirigée par Walter Boudreau, malgré son aspect de musique de chambre. Sculptant à même le vide, ou plutôt à même le silence de la mort, le compositeur a réussi à nous transmettre sa fascination et son trouble devant l'idée de cette inévitable fin. Sa foi et sa conviction profonde dans le pouvoir expressif de la musique ne peuvent laisser indifférent. Du moins, c'est ce qui s'est passé ce soir-là.

## Cuarteto latinoamericano

Saul Bitran, Aron Bitran, Javier Montiel et Alvaro Bitran forment ce quatuor latino-américain qui est venu rendre visite au public de la SMCQ, le 27 janvier 1994. Très reconnu, cet ensemble mexicain a pourtant une lacune surprenante qui rend son jeu peu efficace : on dirait qu'il manque fondamentalement d'unité. Les interprétations qu'il nous a données de *String Quartet in Four Parts* de John Cage, d'*Objets perdus* de John Rea, de *Reflejos de la Noche* de Mario Lavista et du *Cuarteto n° 1*, opus 20, d'Alberto Ginastera,



étaient décevantes, parce qu'elles manquaient d'énergie et de cohérence. Pour cette première visite au Québec, le Cuarteto latinoamericano n'était peut-être pas en grande forme ; souhaitons-leur qu'il ne s'agisse que de cela.

## **Mantra**

Lors de la présentation de cette œuvre pianistique considérable de Stockhausen, *Mantra*, le 24 mars 1994, c'était au contraire l'incroyable esprit de corps qui unissait les deux interprètes qui a déterminé le succès de cette version québécoise. Marc-André Hamelin et Jacques Drouin, deux pianistes émérites et habitués à se mesurer au répertoire exigeant de la musique du xx<sup>e</sup> siècle, ont accepté, en préparant *Mantra* pour la SMCQ, un défi de taille qui ne pouvait être mieux relevé : une heure et demie de musique d'une grande complexité rythmique, demandant énormément de virtuosité et de vigilance. Avec intelligence, brio et humour, les deux interprètes nous ont fait passer un moment inoubliable qui devait bien entendu beaucoup à Stockhausen, mais aussi à leur talent plein d'audace. La régie sonore, part importante de l'interprétation de cette œuvre, était assurée par Walter Boudreau et Alain Thibault. Quant à l'œuvre, elle est certes compliquée, mais surtout, elle s'écoute merveilleusement bien, n'en déplaît au compositeur. Stockhausen, lui, y voit de si grandes choses qu'elles dépassent de loin notre pauvre entendement : « Naturellement, écrit-il, la construction unitaire de *Mantra* est une miniature musicale de la macrostructure unitaire du Cosmos, et elle est aussi un agrandissement dans le champ chronoacoustique de la microstructure unitaire des oscillations harmoniques à l'intérieur du son lui-même. » (Lu dans les notes de programme de la SMCQ, mais tiré de la pochette du disque Deutsche Grammophon.) Avec modestie, les deux pianistes québécois ont su rendre l'œuvre musicalement intelligible, en dehors de toute considération cosmique, et c'est surtout cela qui a charmé le public de la salle Pierre-Mercure ce soir-là...

## **Groupe vocal de France**

Le Groupe vocal de France, sous la direction de John Poole, est venu interpréter à Montréal le 28 avril 1994 un programme extrêmement varié, mettant en valeur ses étonnantes capacités techniques. *Tre Canti Sacri* de Giacinto Scelsi, *L'Infinito* de Philippe Hersant, *Cries of London* de Luciano Berio, *Noche oscura* de José Evangelista (en création) et *Wind Horse* de Toru Takemitsu étaient les œuvres au programme de ce concert un peu trop poli. Tout était en place, sans que pourtant l'on ait eu l'impression d'assister à une véritable interprétation. Dans *Noche oscura* d'Evangelista (une œuvre, soulignons-le, inspirée d'un texte mystique : la série se poursuit), la présence

d'une intensité dramatique s'est manifestée, mais pour quitter aussitôt le groupe, qui s'est retrouvé immédiatement après au cœur d'une œuvre de Takemitsu particulièrement banale. On ne peut bien sûr rien reprocher au Groupe vocal de France, si ce n'est de ne pas nous avoir emmenés avec lui dans les différents mondes musicaux qu'il avait décidé d'explorer à cette occasion.

## Québec-Utopie

L'événement le plus audacieux de toute cette saison 1993-1994 était sans contredit le concert du 26 mai 1994, consacré au compositeur québécois récemment disparu, Michel-Georges Brégent. Ici, il ne s'agissait plus d'interpréter la musique avec sensibilité ou conviction, mais simplement d'arriver à faire entendre ne serait-ce qu'une infime partie de ce que contient la partition, infime partie elle-même de ce que contenait l'esprit du compositeur. La musique de Brégent, en général, n'est pas difficile : elle est une utopie, une impossibilité physique, un mur infranchissable sans le secours d'une technique qui n'a plus rien à voir avec le potentiel humain, si ce n'est sa conception. Walter Boudreau, admirateur de cette musique et qui ne craint pas l'impossible, a dû aller jusqu'à synthétiser une des œuvres au programme, pour enfin la faire exister musicalement. *Mitzvot, en vue de l'omniprésence divine*, pour quatuor de saxophones, a donc été « interprétée » en concert par un quatuor de saxophones synthétiques. Il s'agissait évidemment de la pièce la plus exigeante du programme, mais peut-être aussi la plus intéressante. La pensée musicale de Brégent, fruit d'un mélange d'influences disparates, foncièrement inclusive, peut donner d'une part des œuvres d'une grande rigueur, mais d'autre part également des œuvrettes qui tiennent plus du ramassis de clichés que de la véritable inspiration, comme ces *Deux Portraits* pour piano : *Les Visionnaires incompris* et *Le Tigre de métal*. Devant cette insurmontable exigence de l'utopie, Brégent lui-même est confronté soit à l'impossibilité d'écrire, soit à celle de communiquer par son œuvre. Le résultat de ce concert irréalisable par définition est un demi-échec, ou une demi-réussite... Si on peut enfin jouer la musique de Brégent, grâce à la technique, peut-on enfin la comprendre ? On pouvait entendre également à ce concert une œuvre de Rodney Sharman, *Companion Piece*, puis *Sapho, trois poèmes d'amour*, et *Dilmun-Eden : quatre règnes dans l'évolution terrestre*, de Michel-Georges Brégent.

## Trois concerts de l'Ensemble contemporain de Montréal

L'Ensemble contemporain de Montréal, très différent des deux autres sociétés de concert importantes à Montréal dans le secteur de la musique d'aujourd'hui, apporte depuis sa fondation un soutien indéfectible à la jeune

création québécoise. Travaillant à un niveau national – contrairement au NEM qui possède un statut international et qui s’emploie à ouvrir le milieu de la création québécoise au monde entier –, l’ECM s’emploie avec acharnement à faire connaître ici même les compositeurs qui souffrent de ne pas se faire assez entendre. Leur premier concert, le 29 septembre 1993, était une invitation de la société Codes d’accès, organisme qui s’est fixé les mêmes objectifs que l’ECM, face à la jeune musique de chez nous, mais qui ne comporte pas d’ensemble instrumental. Le programme de cet événement intitulé « Chambre d’action » – puisqu’il mettait en vedette la musique de chambre –, était évidemment composé uniquement d’œuvres québécoises, sinon montréalaises. On pouvait y entendre une pièce très intéressante de Serge Arcuri, *Récifs*, des *Miniatures* d’Estelle Lemire, *Le « D » dans archiduchesse* de Daniel Tremblay, *Anecdote molle pour cinq instruments* de Bernard Falaise, *Esquisse pour la reconstitution d’un rituel* d’André Hamel, une des meilleures œuvres à ce jour de Jean Lesage, intitulée *Le Sentiment océanique*, et finalement *Before the Next Reality* de la compositrice Karen Kalliojarvi. Un concert très instructif qui offrait un bel éventail de musiques à la fois jeunes et montréalaises, dans un esprit respectueux et très bien mené par la directrice artistique de l’ECM, Véronique Lacroix.

Dans le même esprit, permettant aux créateurs de moins grande réputation de se faire entendre en concert et de travailler avec des ensembles, l’ECM et Véronique Lacroix ont mis sur pied un événement annuel d’une grande importance : les Ateliers et concert. Deux ateliers préparatoires, ouverts au public, permettent aux compositeurs de travailler à même la matière sonore, en expérimentant avec l’ensemble instrumental plusieurs possibilités d’écriture. Un concert final offre ensuite la version définitive de chaque œuvre travaillée lors des ateliers, agrémentée d’explications éclairant la démarche de chacun des compositeurs. Quatre jeunes créateurs participaient cette fois à l’expérience, soit Estelle Lemire, Suzanne Tremblay, Jacques Tremblay et Isabelle Marcoux. Le concert final, le 19 mars 1994, se justifiait à lui seul et permettait de bien comprendre le déroulement des ateliers sans y avoir été présent. L’aboutissement de chaque démarche compositionnelle était fort intéressant à constater, bien que le concert n’ait pas donné à entendre de grandes réussites musicales. Peut-être que l’année prochaine, avec le prolongement du délai entre le dernier atelier et le concert, les compositeurs auront plus de temps pour donner le meilleur d’eux-mêmes.

Comme chaque année depuis sa création, l’ECM donne au printemps un concert de musique contemporaine construit autour d’une grande œuvre tirée du répertoire des siècles passés. Le 24 mai 1994, c’était Mozart qui était le modèle et l’inspirateur d’un concert où l’on pouvait entendre par ailleurs trois créations québécoises. « Sur la touche », comme il était intitulé, était un événement où le piano, en l’occurrence celui de Marc-André Hamelin, jouait

un rôle prépondérant. Un concerto de Mozart (le dix-septième), *Peekaboo* d'Anthony Rosankovich, une œuvre avec spatialisation qui a fort bien fonctionné, *N(ouvelle)naissance* de James Harley et *Adonwe*, un concerto pour piano de Michel Gotte, d'une grande virtuosité, constituaient ce programme fort stimulant. Marc-André Hamelin s'est montré à cette occasion d'un humour particulièrement mordant et d'une décontraction qui faisait paraître *Adonwe* presque facile à interpréter. Cette très belle œuvre, d'autre part, devrait être rejouée car elle est d'une richesse formelle et sonore exceptionnelle. Une très belle saison pour l'Ensemble contemporain de Montréal, qui apporte, malgré le contexte, une nouvelle fraîcheur au monde musical contemporain québécois.

## Autres événements

### Concert Boulez

À l'occasion de l'inauguration du fonds Boulez à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, le compositeur était avec nous à Montréal, le mercredi 15 décembre 1993, afin de souligner l'événement. Ce fonds, contenant environ cinquante mille documents relatifs aux œuvres, à la carrière et à la pensée de ce maître de la musique au xx<sup>e</sup> siècle, constitue un matériel d'archives d'une valeur inestimable. On ne pouvait manquer, dans ce cadre, de rehausser l'événement par la présentation d'un concert dans lequel Pierre Boulez serait le point de mire. Plusieurs aspects de sa carrière y étaient mis en évidence, soit la composition, bien entendu, mais aussi la direction ainsi que l'aspect pédagogique. En premier lieu, le pianiste Jacques Drouin interprétait une pièce de jeunesse du compositeur, la *Première Sonate pour piano*, datant de 1946. Boulez avait alors 21 ans et composait sous l'influence de la musique de Schoenberg. Le pianiste du Nouvel Ensemble Moderne nous a joué cette œuvre difficile avec une aisance déconcertante. La violoniste Julie-Anne Derome interprétait en second lieu une pièce beaucoup plus récente de Boulez, composée en 1991 pour le Concours international de violon Yehudi-Menuhin. L'interprète québécoise avait d'ailleurs remporté, avec cette œuvre, le prix spécial du jury du Concours Menuhin. On entendait l'œuvre en première canadienne, jouée avec brio et intensité par Julie-Anne Derome, une jeune musicienne qui promet d'être une merveilleuse interprète de la musique de son temps. Pour compléter cet événement Boulez, le compositeur a analysé et dirigé le *Kammerkonzert* de Ligeti, nous faisant ainsi profiter de sa grande acuité analytique et de ses dons de pédagogue. Le Nouvel Ensemble Moderne s'est donc retrouvé sous la baguette de Pierre Boulez pour une exécution admirable de cette œuvre majeure de Ligeti. Clarté, précision et intelligence constituaient l'essence de cette interprétation.

## Chants libres crée *La Princesse blanche* de Bruce Mather

Le 3 février 1994, la compagnie lyrique de création Chants libres créait son troisième opéra en trois ans. Depuis sa fondation, la soprano Pauline Vaillancourt, qui est à la fois l'âme et le corps de cet organisme, a fait vivre successivement une œuvre du Québécois Alain Thibault, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, et une autre du Français Claude Ballif, *Il suffit d'un peu d'air*. Cette fois-ci, c'était le Montréalais Bruce Mather qui était l'auteur de l'œuvre lyrique créée. Basée sur un texte de Rilke, *La Princesse blanche* est un opéra d'atmosphère plus que d'action, très proche de *Pélleas et Mélisande* par son climat d'angoisse sourde et perpétuelle. La présence de la mort y est tangible à travers le texte de Rilke adapté par Renald Tremblay et surtout grâce à la musique de Mather, admirable de puissance évocatrice. On n'assiste pas à cet opéra, on y baigne, on est enveloppé de la lumière blafarde de ce bord de mer irréel et inhumain de dureté. Tout comme elle nous trouble avec l'image de cette femme pleine de l'espoir de vivre enfin avec intensité, la musique de Bruce Mather crée chez l'auditeur un état où vient sans peine affleurer la sensation du tragique de l'existence humaine. Épousant admirablement le texte, l'œuvre de Mather est totalement au service de son caractère mystérieux et dramatique. Elle ne cherche pas à exister par elle-même comme moyen d'expression transcendant l'œuvre de Rilke : elle sublime plutôt les émotions contenues dans le texte. L'utilisation ponctuelle d'une écriture en quarts de ton, par exemple, n'est aucunement gênante parce qu'elle sert uniquement à exprimer un sentiment d'instabilité éprouvé par les personnages de cette triste histoire. Il s'agit avant tout d'une musique qui épouse les émotions des protagonistes et qui donne aux interprètes la possibilité de nous les transmettre. On ne peut pas parler de musique nouvelle ou véritablement originale, puisqu'on se situe, avec cette *Princesse blanche*, quelque part entre *Pélleas* et *Erwartung*. Il y a beaucoup de réminiscences au sein de cette œuvre émouvante, mais la musique en reste malgré tout d'une force étonnante et bien entendu d'un lyrisme magnifique. Certaines lignes vocales, d'une difficulté certaine mais peu apparente, représentaient des écueils potentiels que les chanteurs ont su éviter avec brio. Tous les interprètes, le Nouvel Ensemble Moderne y compris, ont été touchés par la grâce le soir de la première de cet opéra qui ne devait être présenté que deux soirs seulement. Pauline Vaillancourt, en *Princesse blanche* fragile mais ravagée par un feu intérieur inextinguible, était plus que convaincante : elle nous faisait véritablement croire au drame de cet être qui n'aurait connu d'autre joie que l'attente et l'espoir. Yolande Parent, David Doane et Michel Ducharme se sont tous montrés d'excellents interprètes au jeu scénique satisfaisant, malgré le statisme de la mise en scène de Guy Beausoleil, qui avait par ailleurs le mérite de laisser beaucoup de place à la musique. Une installation de l'artiste Michelle Héon tenait lieu de décor, admirablement rehaussé par les éclairages.

## Récital de Louise Bessette au Festival international de piano de Montréal

L'extraordinaire pianiste québécoise Louise Bessette, spécialisée depuis de nombreuses années dans le répertoire contemporain, donnait à l'automne 1993 (le 5 novembre) un récital dans le cadre du Festival international de piano de Montréal. Le programme, bien entendu, était uniquement composé d'œuvres récentes, en majorité québécoises : *Phases*, *Réseaux* et *Traçantes* de Gilles Tremblay, *Quatrième Terre*, *Chorals*, *Premier Cahier : L'Ouverture de la Bouche* d'André Villeneuve en création, *Étal surgissements* de Serge Provost également en création, *Domino I* de Boivin et *Arcane* de Philippe Gaussin, ces deux derniers étant des compositeurs français. Les Tremblay étaient majestueux et colorés comme du Messiaen, alors que la musique de Villeneuve paraissait en comparaison extrêmement terne et sans vie. *Étal surgissements* de Provost est une œuvre sérieuse, très bien construite, possédant une ligne directrice et beaucoup de force intérieure. Boivin m'a laissée plutôt indifférente, alors que la pièce de Gaussin m'a semblé particulièrement vivante, pleine de rebondissements au sein d'une structure solidement ficelée. Quoi qu'il en soit, avec Louise Bessette, un concert de piano est toujours un festival de la couleur, de l'intelligence musicale et de la virtuosité sans effort apparent. Voilà une interprète merveilleuse qui fait beaucoup pour la musique de son temps et dont nous ne voudrions plus nous passer...

## Concert du quatuor Morency

Le quatuor Morency, qui n'est plus très jeune avec ses quinze ans d'existence, continue lui aussi de nous étonner grâce à l'énergie incroyable qu'il met à interpréter la musique de son époque. Un des excellents concerts de la saison dernière était justement celui que le Morency offrait le 9 mai 1994, avec comme invitée la flûtiste Lise Daoust. Des œuvres pour quatuor à cordes avec ou sans flûte étaient donc au menu. Le concert débutait par une œuvre de John Rea intitulée *Les Raisons des forces mouvantes*, qui une fois de plus posait ce compositeur comme un des récepteurs et des transmetteurs les plus sensibles des messages du monde environnant. Les œuvres de Rea, pour peu qu'on s'y attarde, reflètent toujours de manière troublante un aspect de notre actualité. Postmoderne intelligent et rigoureux, qui utilise différents éléments esthétiques à des fins expressives mais sans se laisser dominer par ceux-ci, Rea arrive à nous faire comprendre, au-delà de sa volonté compositionnelle, l'état du monde où nous vivons. Très ravélienne ou en tout cas fortement baignée d'un climat impressionniste au début, son œuvre se termine par un anéantissement sonore qui peut apparaître comme une forme de capitulation. Aurions-nous fait, avec cette œuvre, tout le cheminement du xx<sup>e</sup> siècle musical ? Il ne s'agit bien sûr que d'une extrapolation : le compositeur nous la pardonnera-t-il ? La seconde pièce du programme est déjà devenue un classique de la musique

québécoise ; il s'agissait de *L'Oiseau blessé*, de Denis Gougeon, pour flûte seule. En création, le quatuor à cordes intitulé *Vents*, de Serge Provost, était une réussite à tous points de vue. Toujours exigeante, sérieuse, sans compromis mais foncièrement actuelle, la musique de Provost était ici à son meilleur, dans toute sa rigueur et son originalité, qui font de ce compositeur un de plus forts de sa génération. À l'inverse de l'œuvre de Provost, la suivante, de Jacques Héту, est apaisante, mélodieuse, transparente et fluide, résolument passéiste. Cette *Sérénade* opus 45 était jouée par le quatuor Morency et Lise Daoust en première montréalaise. Pour terminer le concert, le Morency avait programmé une œuvre d'un compositeur qui soulève régulièrement bien des protestations : Alfred Schnittke. Ce postmoderne sans scrupule qui emprunte une grande partie des éléments de ses compositions à des œuvres du passé reste quand même, il faut l'avouer, un bon technicien de l'écriture. C'était surtout, malgré cela, l'interprétation de ce *Quatuor à cordes n° 3* qui était remarquable. Le programme était par ailleurs admirablement construit en ce qui concerne la diversité des approches compositionnelles.

### **L'ACREQ à la Chapelle historique du Bon-Pasteur**

L'électroacoustique, qui a elle aussi un rôle prépondérant à jouer dans l'évolution de la création musicale au Québec, célébrait le 3 mars 1994 un de ses anniversaires importants en soulignant les quinze ans de l'Association pour la recherche en électroacoustique du Québec, l'ACREQ. C'était à la Chapelle historique du Bon-Pasteur que nous avons pu assister à cet événement certes enrichissant, mais aussi passablement déprimant. En électro, encore plus qu'en musique instrumentale, on trouve le meilleur et le pire. Nous avons goûté aux deux, en l'espace de moins de deux heures, au point de sortir de ce concert l'estomac plutôt barbouillé et la conscience embrumée. Le pire, c'était d'abord *Le Pou*, d'André-Luc Desjardins, œuvre d'une vulgarité sans limite et injustifiable musicalement ; en deuxième lieu, c'était *La Nymphé du Ladon* de Serge Arcuri, une composition d'une vacuité incroyable, entretenant beaucoup plus d'affinités avec la musique commerciale qu'avec l'art électroacoustique. Cette *Nymphé du Ladon*, nauséabonde et pétrie de clichés, ne mérite pas, à notre grand regret, d'être associée à l'ACREQ. Le mieux, c'était évidemment *Éclats de voix*, de Robert Normandeau, d'une qualité de réalisation rappelant un cliché photographique d'une extrême précision. C'était aussi une œuvre plus ancienne de Michel Longtin, *De cristal, d'angoisse et de montagne*, puis une œuvre toute récente de Stéphane Roy, *Crystal Music*, d'une dureté et d'une froideur presque schizophréniques. Et pour terminer avec les extrêmes, mentionnons ces superbes *Chroniques de la lumière*, de Francis Dhomont, le doyen de l'école électroacoustique québécoise. Entre les deux, se situait l'œuvre sans conséquence de Claude Frenette, *L'Arbre du parc*, pour bande et deux comédiens.

## Créations au sein d'ensembles non-spécialisés en musique contemporaine

L'OSM, comme chaque année, consacrait en 1993-1994 une – trop – infime partie de son temps à créer quelques œuvres contemporaines québécoises. Les trois créations de cette saison étaient une œuvre de John Rea, *Time and Again* ; une d'André Prévost, soit son *Concerto pour hautbois* ; et finalement *O Java* de José Evangelista, compositeur en résidence à l'Orchestre symphonique de Montréal. L'œuvre de Rea, créée le 9 février 1994 sous la baguette du chef Ion Marin, a malheureusement été si mal interprétée qu'il est difficile de se faire une idée exacte de l'intention du compositeur. Ayant sans doute une fois de plus manqué de temps pour assimiler une œuvre nouvelle, les musiciens de l'OSM ont fait ce qu'ils ont pu pour jouer, approximativement, les notes contenues dans la partition... Il en est résulté une sensation angoissante et contradictoire de flottement et d'écrasement tout à la fois, comme si l'énergie contenue dans la musique de Rea n'arrivait pas à s'exprimer. Rien de tel avec le *Concerto pour hautbois* d'André Prévost – créé le 16 février 1994 sous la direction de Christian Badea –, œuvre sirupeuse s'il en est, et qui n'allait pas trop à l'encontre des habitudes de l'Orchestre. Très bien interprété par le soliste Theodor Baskin, ce *Concerto* était tout à fait convenable pour un public et un ensemble qui veulent se donner bonne conscience face à la musique d'aujourd'hui sans prendre de risques inutiles. *O Java*, de José Evangelista, est inspirée, tout comme *O Bali* qui la précède, d'un aspect de la musique indonésienne. Connaissant à la perfection cet art musical indonésien, Évangélista manipule admirablement certaines cellules rythmiques qui la composent, s'en servant ici comme matériau de base. Le dépouillement mélodique et la simplicité apparente de cette musique lui donnent un charme indéniable, grâce également à la sonorité très homogène de l'OSM. On ne peut pas parler ici d'échec de l'interprétation, bien qu'il soit toujours possible d'imaginer mieux, même avec une machine aussi bien rodée que l'OSM. Bien entendu, notre orchestre et son public gagneraient beaucoup à se mesurer plus souvent au répertoire du québécois de la fin du xx<sup>e</sup> siècle.

L'Ensemble Clavivent, la société d'instruments à vent de Montréal – qui comporte également un piano, d'où son nom – créait le 11 avril une œuvre d'un des doyens parmi les compositeurs au Québec, Jean Papineau-Couture, récipiendaire en 1994 du prix du Gouverneur général. *Vents capricieux sur la claviers*, pour flûte, hautbois, clarinette, basson et piano, composée spécifiquement pour Clavivent qui en avait fait la commande, est une très belle œuvre faite de jeux sonores sans but expressif, bref, une réussite formelle qui s'écoute avec plaisir.



## Conclusion

Rien n'a donc retenu l'attention de manière frappante en cette saison 1993-1994, plutôt terne et sans direction apparente, malgré un foisonnement d'activités. La vie musicale contemporaine québécoise est encore riche, bien sûr, mais il faut désormais se méfier du travail de sape entrepris au sein des institutions naguère chargées de soutenir la création. Déjà, les volontés des différents organismes musicaux se font moins efficaces face aux subventionneurs, malgré une division très nette des champs d'intérêts qui évite la redite et le « gaspillage » potentiel de ressources pécuniaires. Une forme de désengagement, prenant naissance d'abord au sein des institutions d'État qui se devaient auparavant d'apporter un soutien inconditionnel à la création, commence maintenant à gagner l'ensemble du milieu, qui tente de surnager malgré des difficultés financières de plus en plus paralysantes. Les compositeurs et les créateurs de musique contemporaine de tous niveaux ne peuvent pas rester insensible à cette volonté d'auto-anéantissement culturel qui semble animer de plus en plus les cercles influents du pouvoir politique. Partout, l'individualisme est devenu la suprême valeur qui devrait nous permettre de survivre dans cette tourmente. Mais qui la crée, cette tourmente ? En 1948, André Malraux adressait aux intellectuels français, à la salle Pleyel – qui est justement une salle de concert ! –, un discours d'une lucidité étonnante et surtout d'une actualité troublante. En voici quelques extraits, choisis bien sûr en fonction de notre situation particulière : « Une culture renaît quand les hommes de génie, cherchant leur propre vérité, tirent du fond des siècles tout ce qui ressembla jadis à cette vérité, même s'il ne la connaissent pas. (...) Or cette conquête n'a d'efficacité que par une recherche libre. Tout ce qui s'oppose à la volonté irréductible de découverte est, sinon du domaine de la mort, car il n'y a pas de mort en art (...), mais de la paralysie des facultés les plus fécondes de l'artiste. (...) Nous proclamons d'abord valeurs, non pas l'inconscient, mais la conscience ; non pas l'abandon, mais la volonté ; non pas le bourrage de crâne, mais la vérité. Et enfin la liberté de découverte. (...) La garantie de la liberté, c'est la force de l'État au service de TOUS les citoyens ». Et enfin : « Que sera l'esprit ? Eh bien, il sera ce que vous le ferez. » Inutile je crois, d'ajouter quoi que ce soit...

---

DUFOURT, H., (1991), *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois éditeur.

MALRAUX, A., (1928), (version définitive avec postface de 1949), *Les Conquérants*, Paris, Bernard Grasset.

ROCHLITZ, R., (1994), *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard.