

## « Donner le temps » : entretien avec Lorraine Vaillancourt “Making Time”: Interview with Lorraine Vaillancourt

Jonathan Goldman

Volume 23, Number 3, 2013

Géométries durables : pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1021518ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1021518ar>

[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

Goldman, J. (2013). « Donner le temps » : entretien avec Lorraine Vaillancourt. *Circuit*, 23(3), 49–62. <https://doi.org/10.7202/1021518ar>

Article abstract

In an interview with Lorraine Vaillancourt, the founder and artistic director of the Nouvel Ensemble Moderne (NEM) recounts her musical education in Quebec, Montreal and Paris, and goes on to describe the establishment and development of her ensemble, the choice of repertoire and her plans for the future.

# « Donner le temps » : entretien avec Lorraine Vaillancourt

Jonathan Goldman

Pour des amateurs montréalais de musique contemporaine de ma génération, il pourrait sembler que le Nouvel Ensemble Moderne (NEM) a toujours existé ; en tout cas, il a accompagné notre jeunesse et continue de nous accompagner. Il n'en est rien, bien sûr. On pourrait même affirmer que le NEM arrive « sur le tard » si on pense que la Semaine internationale de musique actuelle (SIMA) de Montréal a eu lieu en 1961 et que cet événement, dirigé par Pierre Mercure, a permis à un public montréalais d'entendre du Xenakis, du Cage, du Stockhausen, du Schaeffer, etc.<sup>1</sup> La SIMA se trouve « à la limite du pays fertile » (pour emprunter les mots de Klee) de la musique contemporaine au Québec et a notamment donné l'impulsion à l'établissement de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 1966. Mais une société de concerts n'est pas tout à fait un ensemble, et le NEM, dès son apparition en 1989, se distingue de celle-ci par la volonté de sa directrice de créer un « ensemble » dans le sens fort du terme, d'assurer la permanence de ses musiciens, qui fonctionnent comme autant de solistes, occupant chacun un pupitre : cordes, bois, cuivres, percussions, une quinzaine d'instrumentistes au total.

La directrice musicale du NEM, l'incontournable Lorraine Vaillancourt a fondé l'ensemble et le dirige depuis le début. Le public du NEM connaît déjà bien ses gestes souples ou saccadés, selon l'exigence de l'instant, comme si elle avait toujours occupé une place de l'avant-scène de la musique de création à Montréal. Pourtant, la chef d'orchestre du NEM n'a pas toujours occupé cette scène ; d'ailleurs, elle n'est même pas native de Montréal, ayant étudié le piano au Conservatoire de Québec pour ensuite séjourner à Paris pendant deux ans à la toute fin des années 1960. Par la suite, peu de temps

1. À ce sujet, voir *Circuit*, vol. 21, n° 3 (2011) (« Musique automatiste ? Pierre Mercure et le *Refus global* »), dirigé par Claudine Caron et Jonathan Goldman.

après son retour au Québec, à Montréal, Lorraine Vaillancourt a intégré la Faculté de musique de l'Université de Montréal où elle dirige depuis bientôt 40 ans l'Atelier de musique contemporaine, cette initiation essentielle de jeunes interprètes au langage de la musique d'aujourd'hui. Au passage, elle a cofondé une société de concerts devenue un chapitre essentiel de l'histoire musicale au Québec : les propositions tantôt excentriques tantôt solennelles des Événements du neuf, aux côtés de Claude Vivier, José Evangelista ou John Rea. C'est sans doute cette expérience qui l'a amenée à fonder un ensemble de musique contemporaine en même temps qu'elle a cofondé, avec Jean-Jacques Nattiez, la présente revue. Lorraine Vaillancourt a commencé par me raconter comment elle est entrée à la Faculté de musique.

*Les propos qui suivent (revus et corrigés par l'auteure) sont extraits d'un entretien qui a eu lieu le 2 mai 2013 à la Faculté de musique de l'Université de Montréal.*

### **Québec-Paris-Montréal**

**Lorraine Vaillancourt :** Je suis revenue d'Europe en 1970 après y avoir passé deux années. Après mes études au Conservatoire de musique à Québec – que j'ai quitté juste avant le « Concours »... j'avais la bougeotte! –, je suis allée à Paris pour travailler le piano avec Yvonne Loriod – avec qui les relations sont restées plutôt froides – et aussi avec sa répétitrice, Anne-Marie de Lavilléon-Verdier, qui faisait beaucoup de créations... et qui était moins chère! Curieusement, j'ai plutôt travaillé du répertoire classique et romantique avec Mme Loriod (Bach, Mozart, Chopin). Avec Anne-Marie, je suis entrée dans les univers de Boulez, Stockhausen... Ça m'a passionnée; j'étais déjà fortement branchée sur la musique contemporaine. J'ai aussi étudié, à l'École Normale de Musique, la direction d'orchestre avec Pierre Dervaux. Là également, un répertoire plutôt traditionnel.

Dans mon « jeune esprit » de cette époque, je voyais Paris comme une destination très conservatrice. Ce n'était donc pas là que j'allais faire ce que j'avais envie de faire, mais j'y allais pour la « formation ». Pierre Dervaux, qui dirigeait alors l'Orchestre Colonne, était un chef de grand métier et ses conseils étaient toujours judicieux. Mais j'étais une femme; je peux dire que, dans ces années-là, une femme sur le podium, chez Dervaux en tout cas, c'était une erreur de la nature. Il y avait également deux Françaises et une Allemande dans la classe... sur une douzaine d'étudiants. Qu'est-ce qu'on a pu entendre comme bêtises! Quand j'y repense, je me demande comment j'ai pu supporter ça. Je crois que j'étais dans ma bulle... Je faisais

ce que j'avais à faire, je n'entrais pas là-dedans... J'étais sourde aux remarques déplacées. Les Français avaient une idée bien précise de la place de la femme à l'époque; je ne suis pas certaine que ça ait beaucoup changé d'ailleurs!

Voilà donc deux années un peu bizarres. J'y travaille très fort, mais surtout, contrairement à mes idées préconçues, je trouve en France un milieu où la musique contemporaine fleurit tous les jours! La Maison de la Radio, qu'on appelait à l'époque l'ORTF (Office de radiodiffusion télévision française) présentait des concerts gratuits « nuit et jour ». C'était d'une richesse inégalée! Il y avait aussi le magnifique festival de musique contemporaine de Royan, alors dirigé par Claude Samuel. Quelle période faste! J'ai avalé des kilomètres de musique du XX<sup>e</sup> siècle, je n'en finissais plus d'aller au concert.

À l'École Normale de Musique, comme au Conservatoire de Québec, j'évite la « phase concours » – l'aspect compétitif de ce métier ne me convient décidément pas... – et je quitte donc Paris juste avant la conclusion des épreuves, prête à poursuivre mon chemin au Québec. À mon arrivée à Montréal, les deux personnes dont je voulais me rapprocher étaient les compositeurs Serge Garant et Gilles Tremblay, deux phares, deux leaders, chacun à leur manière. J'avais eu la chance d'avoir Gilles Tremblay comme professeur d'analyse au Conservatoire de Québec où il venait chaque semaine. Sa passion était contagieuse. Je ne connaissais pas Serge Garant; je désirais fréquenter les classes de l'un et l'autre au Conservatoire et à l'Université de Montréal. J'ai finalement opté pour l'Université, rejoignant ainsi Serge Garant, compositeur mais aussi chef d'orchestre, à la tête de la SMCQ. Il incarnait ce que j'aimais le plus: la musique de mon temps et la direction d'orchestre.

Il y avait alors à la Faculté un atelier-laboratoire, d'esprit « cagien », qui était prêt à tenter toutes les expériences, aussi farfelues soient-elles... un atelier qui regroupait quelques musiciens, sans chef... C'est avec plaisir que je me suis jointe à eux, à la demande de Robert Léonard, professeur, l'âme du groupe, qui luttait contre tous les systèmes et avait fait de cet atelier son porte-étendard! Le moment fort de cette période fut la rencontre avec John Cage, à l'occasion d'un concert que nous lui avons dédié. Inoubliable!

La même année, Serge Garant a mis sur pied un Atelier de musique contemporaine. La Faculté de musique logeait alors sur le chemin de la Côte-Sainte-Catherine, dans un bâtiment qu'elle partageait avec la Faculté des sciences infirmières. Nous occupions le 7<sup>e</sup> étage. Un jour, près de l'ascenseur, je vois une invitation faite aux étudiant(e)s à faire partie de cet atelier. Évidemment j'y mets mon nom. Au bout de la semaine, nous étions QUATRE! (rires...) C'est ainsi que je me suis retrouvée en trio, avec Robert

Leroux, à la percussion, et Robert Forest, au célesta, à travailler une œuvre magnifique de Karlheinz Stockhausen : *Refrain*.

Serge Garant, qui avait déjà joué la partie de piano de l'œuvre, était à la fois passionnant et passionné. Lorsqu'il est arrivé avec cette partition dans un format inhabituel (sur très grand carton), couverte de minuscules notes et multiples informations sur les modes de jeux utilisés, j'ai pris conscience du plaisir que j'avais à « entrer dans la jungle » pour en découvrir les secrets... et les beautés éventuelles! Serge Garant a vite constaté que je nageais dans cette musique avec bonheur. Je me suis donc retrouvée dans l'ensemble de la SMCQ pour de nombreux concerts par la suite.

La SMCQ, la composition et l'enseignement mobilisaient entièrement Serge Garant. Dès la deuxième année, il a donc confié l'Atelier de musique contemporaine au compositeur Bruce Mather qui m'a proposé de diriger certaines œuvres : *Between Categories* de Morton Feldman, *Songs, Drones, and Refrains of Death* de George Crumb. Les compositeurs Michel Longtin et José Evangelista, qui étaient à la Faculté, m'ont aussi demandé de diriger leur musique... et c'est ainsi que, jusqu'en 1974, j'ai multiplié les occasions de jouer et de diriger : atelier-laboratoire, Atelier de musique contemporaine, SMCQ, Nocturnales (une série de concerts de la Faculté qui se tenait en fin de soirée dans des lieux divers et qui a connu un grand succès).

L'Université McGill ayant offert un poste à Bruce Mather, je me suis retrouvée, à la forte recommandation de Bruce, à la tête de cet atelier que je dirige depuis lors. J'ai été très chanceuse d'être là à cette époque, car je n'avais aucune carrière en tête, en fait. J'ai vraiment suivi ma passion sans me demander comment je gagnerais ma vie. Et j'ai eu la chance d'être entourée de gens qui m'ont fait confiance et ouvert les portes.

M. Gilles Manny, pianiste et doyen de la Faculté, m'a ainsi donné une sorte de « carte blanche ». J'ai accompli des choses avec cet atelier que je n'aurais jamais cru possibles, abordé des œuvres difficiles et exigeantes qui réclamaient une grande implication des étudiants. La première année, j'ai monté une partie d'une œuvre importante du compositeur britannique Cornelius Cardew : *The Great Learning*... un extrait qui s'ouvrait avec 30 min de spectacle muet (!); dans une faculté de musique, il fallait oser quand même! Nous avons aussi présenté une version de *Répertoire* de Mauricio Kagel, un théâtre musical pour lequel j'ai dû mettre sur pied un atelier parallèle de fabrication ou repérage d'objets nécessaires à l'interprétation de l'œuvre. Nous avons eu un plaisir fou à bricoler tout ça. Un monde incroyable! C'est d'ailleurs un « concert/spectacle » que nous avons repris au Théâtre Outremont et qui a également été filmé par Télé-Québec. Impensable aujourd'hui!

J'ai donc appris l'essentiel de mon métier « sur le tas », en consultant les partitions, en les étudiant. Je lisais tout ce qui me tombait sous la main concernant les compositeurs, les créations partout dans le monde, j'épluchais religieusement les catalogues des éditeurs ; j'ai commandé des « montagnes » de partitions, sans toujours pouvoir en mesurer la valeur. Ne pouvant rien consulter à l'avance, j'allais au *feeling*... gaspillant souvent mon argent, accumulant une bonne quantité de papier inutile, mais faisant aussi des découvertes formidables.

**Jonathan Goldman :** À cette époque, vous dirigiez du Cardew, du Cage, du Kagel, plutôt de la musique expérimentale, alors que votre pain quotidien était Boulez, etc., en tout cas des partitions plus traditionnelles. Comment faisiez-vous pour aborder ce type de répertoire ?

**L. v. :** Mon initiation est venue d'abord de l'atelier-laboratoire – cette espèce d'ouverture sur *rien*, le *rien* ; avancer sans aucune boussole ! La fréquentation des John Cage, Christian Wolff, Morton Feldman fut pour moi très enrichissante ; ce fut une grande chance de les rencontrer et de travailler avec eux lors de leur venue à Montréal. J'adorais toute cette musique. J'aimais en inventer la structure le cas échéant.

Par exemple, *Atlas Eclipticalis* de John Cage : on peut en faire à peu près tout ce que l'on veut ; lorsque je l'ai travaillé avec les musiciens de l'atelier-laboratoire, nous avons cherché, dans un premier temps, à respecter toutes les consignes de John Cage, sans tricher... et lorsque le résultat musical me semblait intéressant, nous cherchions à reproduire le même genre de rencontres d'abord fortuites... qui devenaient en partie fixées. Ce désir de contrôler une sorte de forme générale ne me quittera jamais, quel que soit le flou de la matière première !

**J. G. :** Comme dans l'esprit du pianiste David Tudor qui transformait les schémas indéterminés de Cage en partitions déterminées...

**L. v. :** Oui, c'est ça. Cette idée qu'on va être capable de réinventer sur le tas, ce n'est pas trop réaliste et souvent décevant. Nous avons eu il y a plusieurs années, au NEM, une expérience plutôt difficile avec une œuvre que Linda Bouchard avait composée pour nous : *Relâche*. La grande forme n'était pas fixe ; on pouvait décider de l'ordre des parties ; le chef n'avait qu'à montrer un numéro et les musiciens devaient réagir en conséquence. Malgré la richesse musicale de ces parties, ce fut un « petit enfer » ! Il y a un côté pratique, logistique, auquel on ne peut pas échapper. Les musiciens devaient manipuler une grande quantité de feuilles volantes... qu'on ne pouvait pas mettre en

ordre au préalable... en principe ! L'œuvre devient ainsi constamment interrompue, morcelée et le résultat n'est pas à la hauteur du matériau proposé.

D'autre part, je n'ai pas envie de réécrire les partitions qu'on me propose ni d'en simplifier le discours pour gagner du temps ; j'essaie donc de « faire avec ». C'est évidemment plus long ; il faut que les musiciens aient un peu de recul, comprennent *ce qu'ils* doivent jouer, et *quand* ils doivent le jouer. Je dirais que j'ai la même attitude avec la musique tout à fait écrite. J'essaie de donner aux musiciens le temps qu'il faut pour qu'ils s'élèvent un peu au-dessus de leur propre pupitre et qu'ils puissent écouter les autres... pas toujours évident devant certaines œuvres très complexes !

Au moment où j'ai fondé le NEM, je voulais d'abord accorder priorité à ce que j'appelais les « classiques » du XX<sup>e</sup>... des compositeurs souvent encore vivants mais déjà dans nos dictionnaires et trop peu entendus en concert (Ligeti, Berio, Boulez, Kagel...). J'avais envie de travailler avec des musiciens professionnels comme avec mes étudiants : des personnes qui ont envie d'être là, qui ne sont pas là pour le « job », qui sont prêts à relever leurs manches, qui ont encore envie d'apprendre, de découvrir.

À la SMCQ, comme pianiste, j'aimais beaucoup travailler avec Serge Garant qui était vraiment un bon chef, un très bon musicien. J'ai beaucoup appris en le regardant faire ; j'ai compris qu'une direction claire et épurée s'imposait dans ce répertoire, j'en voyais les effets. Malheureusement, tous les musiciens n'étaient pas concernés de la même manière, et cela aussi s'entendait.

Il faut vraiment que les musiciens carburent au défi. Je dis souvent que les musiciens sont comme des alpinistes. On se demande parfois : « Pourquoi diable se donner tant de mal alors qu'on est si bien dans son salon?!? » Sauf que, parvenu au sommet, il y a une telle euphorie, une jouissance qui fait que quand tu es redescendu, tu ne penses qu'à remonter. C'est cette mentalité-là qu'il faut aux musiciens pour travailler cette musique ; même si la complexité n'est pas automatiquement au rendez-vous, le premier critère reste le même : « Aimez-vous le défi? » Et c'est beaucoup plus satisfaisant de jouer toutes les notes que de faire semblant et se contenter d'à-peu-près.

### **Choix de la formation et premier concert**

**J. G. :** Avant de parler de la naissance du NEM, un mot, peut-être, sur son instrumentation : 15 musiciens, une sorte de « symphonie de chambre ». Comment la caractérisez-vous ? A-t-elle été choisie en ayant déjà à l'esprit un certain répertoire ?

**L. V. :** On peut dire que c'est l'orchestre du XX<sup>e</sup> siècle. Quand j'ai eu envie de former cet ensemble, je l'ai calqué sur les modèles du London Sinfonietta et

de l'Ensemble intercontemporain (Paris), nos illustres prédécesseurs. D'une part, la création n'avait pas vraiment sa place dans les grands orchestres, une place qu'elle aurait dû avoir. D'autre part, une formation plus réduite facilitait les choses. Pensons à l'École viennoise, à Schoenberg, Berg et Webern qui ont multiplié les transcriptions pour pouvoir jouer des œuvres orchestrales à six ou sept dans leurs tournées. Avec 15 musiciens – cinq bois, trois cuivres, cinq cordes, piano et percussion, la formation du NEM –, on peut tout faire ou à peu près! Et puis certains compositeurs qui poussent à bout leur sens de l'orchestration arrivent à faire « sonner » 15 comme 40! C'est évidemment un orchestre de solistes avec toutes les ouvertures possibles sur la musique de chambre, et qui s'engraisse régulièrement selon les programmes. Et les œuvres composées pour cette formation ou plus spécifiquement pour le NEM se chiffrent maintenant par centaines.

**J. G. :** Il me semble que le *Concerto de chambre* de Ligeti a été décisif dans le parcours de l'ensemble...

**L. V. :** C'est la première œuvre qu'on a mise sur nos pupitres, le 10 janvier 1989. C'est une œuvre mythique pour nous, même si son orchestration déborde celle du NEM, avec ses deux claviers, piano et clavecin. C'est une œuvre que nous avons jouée à plusieurs reprises et qui figure sur notre premier enregistrement.

Il était évident que je voulais jouer cette œuvre phare. En fait, ma première idée était de présenter deux concerts, prévus pour le mois de mai 1989. Et puis je me suis laissé dire qu'il valait mieux ne faire qu'un concert. Nous avons tout de même répété toutes les œuvres prévues. Le concert aurait été décidément trop long, j'ai donc mis une œuvre « en réserve ». L'accueil a été si formidable que nous avons joué cette œuvre en rappel : *At First Light* de George Benjamin – 20 minutes de rappel ! Une première et une dernière dans l'histoire du NEM.

Déjà, commencer à répéter en janvier, quatre mois avant les concerts, c'était un fonctionnement plutôt « atypique ». J'ai souvent répété ça, mais pour moi, mon premier public c'était les musiciens du NEM. J'avais envie de les convaincre qu'il valait la peine de travailler cette musique, se l'approprier pour mieux la projeter, et qu'il fallait pour cela lui consacrer un peu de temps.

Le *moment déclencheur* pour moi – que j'ai souvent raconté – est le suivant : je suis dans mon auto, j'écoute la radio, j'entends une musique que je trouve intéressante, qui me rappelle vaguement quelque chose, mais que je n'arrive pas à identifier ; je me stationne, j'attends pour entendre la fin, et j'apprends que c'est *moi* qui dirige ! Là je me dis, il y a un problème. Il y a

un problème si *moi*, je ne me souviens pas d'une œuvre que j'ai dirigée et enregistrée, *quid* des musiciens?

On en faisait trop et trop vite... et c'est encore pire maintenant. On est dans la surproduction, surconsommation en permanence. Le *temps* a toujours été pour moi une préoccupation : comment le contrôler, comment en profiter; et j'ai toujours préféré me retourner pour le voir venir qu'être obligée de courir pour le rattraper. Je me retrouvais pourtant bel et bien piégée. J'ai décidé d'arrêter la machine! « On arrête, on prend son temps. » Et puis, il y avait quand même de nombreux jeunes musiciens avec qui je travaillais, aux Événements du neuf, entre autres, certains anciens étudiants de mon atelier, qui étaient sur la même longueur d'onde. Je réalisais bien aussi que les résultats obtenus étaient conséquents du travail investi.

Lors de l'avant-dernière Tribune canadienne pour les jeunes compositeurs des Événements du neuf (1987), le concert avait été reçu avec beaucoup d'enthousiasme et les musiciens étaient très contents. Ils me disaient: « Ah, si on avait un ensemble, si on pouvait travailler encore un peu plus, qu'est-ce qu'on arriverait à atteindre comme niveau! » Ça m'a fait réfléchir... et l'idée a commencé à germer sérieusement.

Même si des jeunes musiciens étaient parfois moins virtuoses, il y avait un tel engagement et aussi beaucoup de modestie devant la musique. Ça, c'est une chose qui m'énervait quand je travaillais à la radio, le réflexe du musicien pro qui trouve toujours à critiquer le compositeur, mais qui ne remet jamais en cause sa technique, son approche. Quand un musicien du NEM me dit: « Ça, on ne peut pas faire ça... je n'ai pas de solution », je peux lui faire confiance, je sais qu'il a tout essayé, qu'il a « magasiné » toutes les positions, doigtés possibles sur son instrument, qu'il a vraiment cherché une solution... parfois pour transcrire une idée effectivement mal notée.

### Précurseurs

**L. v. :** Quant aux Événements du neuf, on a commencé en 1976; je venais de diriger un concert dans le cadre des Nocturnales de la Faculté de musique, avec au programme *Chants* de Claude Vivier et *Coros tejiendo, voces alterando* de José Evangelista. José, Claude et moi, on se disait que ce serait bien de « sortir de l'université », d'aller jouer ailleurs. On a alors repris ce concert au Conventum, un petit théâtre où il y avait aussi des concerts. À la suite de cette expérience, on a décidé de fonder un groupe, ou plutôt une société de concerts. La SMCQ existait, bien sûr, mais on avait envie de proposer autre chose – pas seulement de la musique, mais toutes sortes d'événements mélangeant parfois danse, arts visuels, lecture de textes, théâtre... C'est comme ça

que les Événements du neuf (les 9 du mois à 9 heures, dans des salles différentes chaque fois) sont nés.

À leur tête, cinq personnes, les compositeurs José Evangelista, John Rea, Claude Vivier, Léon Bernier (sociologue) et moi-même. Plus tard se sont joints à nous Michel Bédard, Denis Gougeon et Rémi Lapointe. On se réunissait une fois par semaine, pendant cinq à six heures. On faisait tout à cinq... à part diriger le concert! Programmation, budgets, demandes de subventions, vente de billets. Ça a duré 12 ans (1976-1988). Aux derniers Événements, se retrouvaient déjà de nombreux musiciens du NEM. Le flambeau était repris... la fin des Événements du neuf, le début du NEM...

**J. G. :** C'est tout bête, mais le nom «NEM», d'où vient-il?

**L. v. :** En fait, je voulais l'appeler Nouvel Ensemble de Montréal (NEM) mais le nom était déjà retenu; donc je ne pouvais pas l'utiliser. Mais je voulais conserver NEM, alors j'ai choisi Nouvel Ensemble Moderne, ce qui a d'ailleurs entraîné une *verte* protestation de la part de l'Ensemble Modern (EM) de Francfort. Je n'ai pas cédé; il me semblait évident qu'il n'y aurait pas de confusion entre le NEM de Montréal et l'Ensemble Modern de Francfort. En 25 ans d'existence, nous n'avons jamais eu à expliquer la différence!

**J. G. :** Plusieurs des musiciens du NEM avaient déjà participé à des concerts précurseurs...

**L. v. :** J'ai rencontré un à un les musiciens que je voulais pour cet ensemble. J'avais déjà travaillé avec la plupart d'entre eux. Mon premier rendez-vous fut avec Alain Trudel, tromboniste. C'était pour moi une sorte de test... s'il dit oui, je fonce! Il n'a pas hésité un instant. Ensuite, j'en ai convaincu plusieurs autres dont je connaissais déjà l'immense talent et le goût pour le répertoire du XX<sup>e</sup> siècle: Jacques Drouin, pianiste, Julien Grégoire, percussionniste, Guy Pelletier, flûtiste; et d'autres qui avaient fréquenté mon atelier et qui étaient franchement tentés par l'aventure, comme Michel Bettez, bassoniste, Lise Bouchard, trompettiste, Alain Giguère, violoniste, René Gosselin, contrebassiste, Claude Lamothe, violoncelliste, les clarinettes André Moisan et Gilles Plante, Francis Ouellet, corniste. Les autres «chaises» se sont remplies sur les conseils des musiciens: Brian Bacon, altiste, Normand Forget, hautboïste, Claude Hamel, violoniste. Ça y était! On a fait notre première photo de groupe sur le pont de la Concorde. C'était très excitant.

**J. G. :** Vous êtes fidèle aux musiciens qui aiment relever ce genre de défi: 25 ans après, il y a encore six membres fondateurs dans l'ensemble, sept avec vous-même...

**L. v. :** J'aurais aimé les « fidéliser » financièrement aussi, mais ça n'a jamais marché; ce n'est pas faute d'avoir essayé... Le premier projet de permanence du NEM date de 1991; mais voilà, 25 ans après, ça n'existe toujours pas; ça devrait pourtant, il me semble. Pour moi, le NEM c'est le jumeau des Violons du Roy... en musique contemporaine, avec cet esprit de permanence, et qui travaille en profondeur le répertoire. C'était toutefois beaucoup plus stimulant de penser à l'avenir, il y a 10 ou 15 ans.

Aujourd'hui on est plutôt en mode résistance... comme si on n'avait pas cessé de reculer. On revient à la « musique à programme », des concerts où on raconte une histoire, avec autant que possible de « visuel »... éclairages, images, mouvements... Peut-on encore supporter l'abstraction? Doit-on à tout prix mélanger les genres? Je pense que ça peut donner quelque chose d'extraordinaire – la superposition de plateformes –, mais l'équation n'est pas automatique; cela peut aussi déboucher sur le vide absolu. On en a des exemples constamment; beaucoup de technique, pas de contenu. Les vraies rencontres entre arts sont difficiles, rares; ça ne se commande pas. Il faut des personnalités et des complicités fortes pour que le résultat soit à la hauteur.

**J. G. :** Le NEM joue un rôle décisif auprès des compositeurs de la relève, notamment grâce au Forum du NEM, le stage que vous offrez aux jeunes compositeurs tous les deux ans. Comment avez-vous eu l'idée de développer ce programme?

**L. v. :** On a fait le premier Forum en 1991, donc presque au départ. Pour moi, c'était la suite logique de la Tribune canadienne des jeunes compositeurs, mise sur pied par les Événements du neuf. Je ne voulais pas perdre cette idée de concert de jeune création, mais en la transposant au niveau international; cependant pour la Tribune, toutes les instrumentations étaient possibles. Pour le Forum, je voulais que les sept ou huit œuvres soient composées pour les 15 musiciens du NEM, afin justement de construire un répertoire.

**J. G. :** C'est une formule qui se répand beaucoup aujourd'hui à travers le monde, si on pense à Darmstadt et au Matrix de la SWR en Allemagne, à Acanthes en France ou au Composer's Kitchen du Quatuor Bozzini au Canada.

**L. v. :** On voit comme c'est vivant encore: tous ces jeunes qui écrivent de la musique « savante ». À l'occasion de ces Forums, les compositeurs, qui sont de tous les continents, viennent à Montréal pendant trois semaines; ils ont donc l'occasion d'échanger leurs idées, leurs conceptions (les discussions peuvent être féroces!), et à chaque Forum, je réalise à quel point c'est important de

continuer. La chimie qui se produit entre ces compositeurs est extraordinaire à voir. Ils se retrouvent rarement dans un tel contexte de travail autour de leur musique. Ce temps qui leur est consacré, la longueur du séjour et la fréquentation *obligée* des autres compositeurs, des musiciens de l'ensemble, du chef... tout cela leur permet de lâcher la garde. Il y a vraiment des passerelles qui se créent entre tous – des amitiés fortes sont nées suite à la suite de ces Forums. Il est également rare que les 15 musiciens du NEM accumulent autant d'heures de répétition de façon aussi intensive, plus les deux concerts en conclusion. Nous en ressortons toujours grandis !

Il y a aussi un séminaire qui est proposé aux étudiants aux études supérieures de la Faculté de musique, autour du Forum. En 2012, ils étaient une vingtaine, interprètes, musicologues, compositeurs. Cela crée une effervescence autour de la création tout à fait bénéfique aux uns comme aux autres.

Le premier Forum, en 1991, avait placé la barre très très haut. Le niveau était exceptionnel, avec des compositeurs comme l'Australienne Mary Finsterer (toujours très active comme compositrice et maintenant vice-chancelière à la Monash University de Melbourne), l'Italien Stefano Gervasoni (maintenant professeur de composition au Conservatoire de Paris) et l'Américain Marco Beltrami (qui a opté pour la musique de film et qu'on aperçoit à l'occasion sur le tapis rouge à la remise des Oscars), pour n'en nommer que quelques-uns sur les dizaines et dizaines d'autres qui ont suivi depuis.

En 1993, lors du deuxième Forum, le réalisateur James Dormeyer a décidé de faire un court film, pour Radio-Canada, sur le processus de ce Forum : une demi-heure de télévision ! Plutôt révolutionnaire comme idée, même à l'époque... absolument inimaginable aujourd'hui ! Et le tout premier Forum, enregistré par Radio-Canada (réalisation de Laurent Major), a connu une très large diffusion internationale, ce qui a eu des effets auxquels je ne m'attendais pas du tout sur la carrière du NEM. Si le premier mandat du NEM était de jouer les « classiques » du XX<sup>e</sup> siècle, là on était propulsé dans la jeune création, et ces jeunes compositeurs, toujours très heureux de leur expérience montréalaise qu'ils traversent comme un rêve, ont été nos meilleurs ambassadeurs.

S'ensuivront donc de nombreuses invitations à faire des ateliers de lecture pour les jeunes compositeurs : aux États-Unis, à Buffalo, à New York, à l'Université Harvard, en France, à Royaumont, à Shanghai... et nous poursuivons ce travail auprès de la relève (compositeurs et interprètes), au Domaine Forget, chaque été depuis 18 ans, dans le cadre des Rencontres de musique nouvelle.

## Tournées et temps de répétition

**J. G. :** Vous avez fait des tournées aussi...

**L. V. :** Oui, dès le début. Notre première sortie est une belle histoire : j'avais aperçu un appel de candidatures pour une série de concerts au Weill Recital Hall (Carnegie Hall à New York). On offrait à de jeunes ensembles la possibilité de jouer dans cette salle à l'automne 1989. Un comité artistique faisait le choix des ensembles sur réception d'enregistrements. Date limite : 1<sup>er</sup> mai 1989. Notre premier concert était prévu le 3 mai. Je savais que ce concert remplirait ses promesses ; j'ai donc écrit aux membres du Comité en leur demandant d'attendre quelques jours ; la radio enregistrant le concert, je pouvais leur faire parvenir le tout dès le 4 mai. Non seulement ils ont accepté mais ils ont été convaincus ! Et nous avons donc joué à New York dès l'automne suivant nos débuts. Départ pour nous très enthousiasmant !

La tournée a joué un rôle important. Même si je voulais prioritairement *installer* le NEM à Montréal, et même si je ne pensais pas partir en tournée, la réalité fut tout autre. Il y avait alors plus d'argent ailleurs qu'au pays pour la culture. La demande était forte et les concerts à l'étranger nous ont permis pendant un certain temps de mieux vivre et travailler au Québec !

Si j'ai fondé cet ensemble en espérant lui donner le temps de travailler correctement les œuvres, je n'ignore pas que le temps est un luxe et qu'il faudra toujours se battre pour maintenir la cadence. La réaction des *subventionneurs* a d'ailleurs été immédiate à la suite des premières demandes du NEM : « Trop d'heures de répétitions, il faut couper. » Pour moi, la réponse était facile : soit on peut travailler les œuvres avec sérieux, soit on ne les joue pas... c'était la raison d'être du NEM. Nous avons donc poursuivi en ce sens, en démontrant que le résultat était conséquent.

Si, après 25 ans, l'expertise du NEM nous permet de légèrement diminuer le temps alloué aux répétitions, les lectures préalables, trois mois avant le concert, sont toujours valables et le budget doit tenir compte de ces exigences artistiques. On n'obtient pas une telle qualité sans en payer le prix. On ne fait pas de miracles – même des gens extrêmement compétents ont besoin de temps pour assimiler.

L'idée de fonder le NEM a mûri alors que j'étais en année sabbatique à Paris, où j'ai assisté à un grand nombre de répétitions de l'Ensemble intercontemporain. C'était vraiment formidable parce qu'ils avaient plusieurs chefs invités. J'en ai donc vu à l'œuvre de fort différents. Je me souviens tout particulièrement du *Concerto de chambre* d'Alban Berg. Comme c'est une œuvre du répertoire, ils ont très peu répété. Et ils ont plus ou moins escamoté

les passages difficiles. Cela a confirmé ce que je pensais déjà : on a beau être un *musicien hors pair*, les difficultés ne se surmontent pas par magie. Il n'y a pas de raccourci possible : soit on trouve une solution de dépannage qui fait illusion, soit on se donne le temps de travailler en détail, ce qui est beaucoup plus satisfaisant pour tous, les musiciens, les compositeurs, et le public qui en ressort grand gagnant.

### **Notation, microtonalité**

**J. G. :** Quelle est votre approche des œuvres qui emploient des microtons ? Nécessitent-elles des méthodes de travail différentes ?

**L. v. :** Ça dépend des compositeurs. C'est un domaine passionnant, il n'y a pas de doute. Mais on a tendance à surutiliser la microtonalité et les compositeurs ne savent pas toujours bien en tirer parti. Si les instrumentistes connaissent en général les doigtés aujourd'hui (aux bois, par exemple) et sont plutôt *performants* dans ce domaine, il arrive que certains de ces doigtés affaiblissent le son, en modifient la qualité ; et si on cherche à faire entendre une ligne également expressive, ça ne fonctionne pas toujours... La rapidité est aussi souvent un problème : exiger vitesse et virtuosité en multipliant les doigtés inhabituels relève d'une belle illusion parfois ! Il faut en tout cas des musiciens à l'oreille bien fine. Mais les résultats peuvent être vraiment très beaux et réussis.

**J. G. :** Parfois, vous avez fait preuve d'une certaine frustration par rapport à la notation des partitions contemporaines...

**L. v. :** Oui, bien sûr. Peut-on y échapper ? Je ne sais pas. Il y a parfois des compositeurs qui enterrent leur manque d'imagination sous une montagne d'effets ou le noient dans une mer de complexités inutiles. Pourquoi faire simple quand on peut faire compliqué ? On perd parfois beaucoup de temps à *réécrire*, sans rien changer à la musique, ne serait-ce que pour simplifier la communication des informations ; car le travail du chef en est un de communication, n'est-ce pas ? On ne cherche pas à simplifier la musique mais bien la notation ! Il faut parfois rebrancher le compositeur sur la perception, une notion qui se perd facilement dans les élucubrations/constructions/structures théoriques. Et l'omniprésence de l'ordinateur ne facilite pas l'indépendance de l'oreille et peut facilement reléguer l'écoute intérieure, pourtant indispensable, aux oubliettes.

### Passage obligé par l'avenir

J. G. : Comment envisagez-vous les dix prochaines années du NEM ?

L. V. : L'avenir est très excitant, parce qu'il y a encore beaucoup de belle musique à faire, de nombreux projets de collaborations, de tournées, de créations, mais il y a aussi une résistance dans le milieu et en général dans la société actuelle. On est à une époque de divertissement et de suractivité, on a toujours besoin de s'agiter ; alors mobiliser les gens pour qu'ils acceptent de venir s'asseoir en silence, sans rien faire, sans *se faire aller les pouces* pendant toute une soirée, sans vérifier leurs messages, pour écouter quelque chose de parfaitement abstrait, cela reste toujours un défi, aussi beau soit-il !

On ne peut pas être à la fois dans une locomotive et dans un wagon de queue. Si du jour au lendemain on faisait consensus, et si on avait soudainement 2000 personnes à nos concerts, on devrait se poser des questions. Si on continue de mesurer la qualité des choses au nombre de gens qui la consomment, on est perdant ! Dans ce sens, il faut maintenir le discours. Bien sûr, on aime jouer pour les gens et quand les salles sont remplies on est porté encore plus haut.

Récemment, je dirigeais le PluralEnsemble à Madrid, dans le cadre d'une série de concerts entièrement subventionnée par une banque : sept concerts, gratuits, au grand Auditorium (700 places), toujours plein. La gratuité ici est plutôt mal vue. Le fait que l'argent qui nous fait vivre est de l'argent public devrait pourtant servir d'argument supplémentaire. Comment attirer des gens avec une affiche où parfois ni les compositeurs ni les œuvres ne sont connus ? La gratuité pourrait être un incitatif à la découverte. Les *passeurs médiatiques* se faisant de plus en plus rares dans notre domaine, trop pointu pour les intéresser, il faut envisager toutes les solutions.

L'avenir ? Je ne sais pas qui prendra ma place éventuellement, mais il faut continuer. De cela je n'ai aucun doute.