

Montréal/Nouvelles Musiques : perspectives Montreal/Nouvelles Musiques Festival: Perspectives

Michel Duchesneau

Volume 14, numéro 2, 2004

Montréal/Nouvelles Musiques

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902308ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902308ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Duchesneau, M. (2004). Montréal/Nouvelles Musiques : perspectives. *Circuit*, 14(2), 9–22. <https://doi.org/10.7202/902308ar>

Résumé de l'article

Dans cet article, l'auteur avance quelques hypothèses sur les origines du festival Montréal/Nouvelles Musiques en explorant les antécédents de la Société de musique contemporaine du Québec dont il fut le directeur général de 1997 à 2002. Il s'interroge aussi sur la dynamique qui anime le festival, le rôle qu'il doit jouer dans le milieu musical québécois à la lumière d'autres expériences disciplinaires (danse, théâtre, cinéma, musique de jazz) et en quoi son existence est liée à une identité musicale originale ou plutôt un savoir-faire original. L'analyse révèle que MNM va certainement permettre à la musique québécoise de bénéficier d'une porte d'entrée dans le grand réseau des festivals internationaux de musique nouvelle, système de diffusion de la création musicale à l'échelle internationale désormais incontournable et dominant à tous les niveaux de la discipline. Mais MNM en soi, ne peut être la solution unique à une pleine reconnaissance de la « musique québécoise ».

Montréal/Nouvelles Musiques : perspectives

Michel Duchesneau

Préambule

Constitué de 18 concerts et d'une série de classes de maître, répétitions publiques et causeries, le festival Montréal/Nouvelles Musiques a marqué la saison musicale québécoise par son ampleur et l'intérêt suscité par sa programmation. Si l'on tient compte qu'il s'agissait de la première édition du festival avec tous les aléas que la naissance d'un tel événement comporte, on ne peut qu'admirer cette réalisation.

La naissance de ce festival de « nouvelles musiques » à Montréal est probablement l'une des étapes importantes du développement du milieu de la création musicale québécoise depuis cinquante ans. Cette importance est loin de se limiter à la promotion et à la diffusion qu'offre désormais une telle tribune aux artistes québécois et sur lesquelles on a tant insisté¹. Il faut en effet questionner les raisons qui ont mené à la création de ce festival au Canada, 26 ans après l'apparition du festival de Huddersfield, 20 ans après le festival Musica de Strasbourg, 13 ans après Musique en Scène du Grange de Lyon et 12 ans après Ars musica de Bruxelles. Quelles étaient les conditions à remplir pour qu'un tel festival naisse à Montréal ? Dans quelle mesure la formule du festival qui connaît tant de succès au Québec — pensons au Festival de théâtre des Amériques, au Festival International de Jazz de Montréal, au Festival Juste pour rire, aux Francofolies, au Festival d'été de Québec — peut-elle servir la discipline ? Après l'aventure de la *Symphonie du millénaire*² qui se voulait un rapprochement entre le public et la musique de création, peut-on encore s'imaginer au Québec que, par l'entremise d'un « événement », il est possible de réduire la fracture qui existe entre le public et une certaine création musicale ?

Je ne prétends pas pouvoir donner des réponses complètes ou définitives à ces questions, mais je souhaiterais, en guise d'ouverture à ce numéro consacré à la première édition du festival Montréal/Nouvelles Musiques, mettre en lumière certaines particularités du milieu de la création musicale au Québec par l'intermédiaire du phénomène du festival.

1. Voir, par exemple, le « Mot des directeurs artistiques » dans le programme du festival MNM, p. 20.

2. Méga concert produit par la Société de musique contemporaine du Québec le 3 juin 2000 à l'Oratoire Saint-Joseph. Composée par 19 compositeurs québécois, l'œuvre fut exécutée par plus de 300 musiciens et 2000 carillonneurs devant une foule estimée à plus de 40 000 personnes. Voir *Circuit, musiques contemporaines*, « Perceptions » vol. 11 no 3.

Avant d'entreprendre cette réflexion sur MNM, et plus généralement sur le concept de festival de musique contemporaine qui domine actuellement dans la discipline, il m'apparaît opportun de revenir sur les origines du projet afin de mieux en saisir les raisons d'être et certaines de ses caractéristiques.

Le festival est né du désir de ses deux codirecteurs artistiques, Walter Boudreau et Denys Bouliaue, de faire du Québec une plaque tournante internationale de la création musicale. Nous avons affaire ici à des « hommes forts » de la création musicale au Québec qui souhaitent orienter le devenir de la création musicale québécoise en imposant un certain nombre de leurs idées³. Mais à y regarder de plus près, d'autres éléments ont joué un rôle considérable dans l'édification de MNM. Il n'est pas inutile de rappeler que le festival est né au sein de la SMCQ, une société de concerts fondée en 1966 afin d'exécuter de la musique contemporaine, pas n'importe laquelle, celle de « l'avant-garde » de l'époque, dûment identifiée comme telle.

Je me permettrai donc ici d'avancer quelques hypothèses sur les origines de MNM en explorant les antécédents de la SMCQ, dont j'ai assumé la direction générale au cours des cinq années antérieures à la création du festival. La SMCQ est un organisme qui s'inscrit dans le prolongement des grandes sociétés de musique contemporaine française, comme la Société musicale indépendante (1910-1935), le Triton (1932-1939) ou le Domaine musical (1953-1973), mais dont les fondements tant artistiques qu'administratifs lui évitent une disparition à plus ou moins long terme faute de renouvellement esthétique. En effet, bien qu'elle ait été à ses débuts le cénacle d'une avant-garde à l'européenne dont les icônes étaient Messiaen, Boulez, Stockhausen, Dallapiccola, Berio, Pousseur ou Xenakis⁴, la SMCQ, de par sa position géographique entre les États-Unis et l'Europe, ne pouvait se limiter à cette voie unique. Il n'est donc pas étonnant de voir dans les programmes de la SMCQ apparaître les noms de Ives, Cage, Kagel, Takemitsu ou Crumb. Les luttes hégémoniques qui caractérisèrent le milieu de la création musicale européen et plus particulièrement français n'ont eu que peu d'échos au Québec. Jusqu'à un certain point, le Québec a échappé à la polarisation pour ou contre Boulez qu'a connue la création musicale en France et qui a eu des répercussions jusqu'au milieu des années 1990⁵.

Pendant près de 20 ans, la SMCQ a donc joué un rôle essentiel au Québec en présentant au public les œuvres des compositeurs étrangers les plus importants, tout en servant de tribune privilégiée pour les compositeurs québécois dont le nombre allait sans cesse croissant. Cependant, comme pour toute société bâtie sur le principe d'un comité artistique permanent dont l'évolution ne suit pas forcément le rythme des générations, il était prévisible que la programmation réponde de moins en moins aux attentes des plus jeunes ainsi qu'aux artistes qui ne faisaient pas partie du cénacle. Il était donc inévitable que les concerts de la SMCQ deviennent vite insuffisants pour assouvir les besoins d'une cohorte de jeunes créateurs fraîchement issus des institutions d'enseignement.

Jusqu'à un certain point, il est étonnant que la SMCQ ait survécu à l'évolution du milieu, à son développement et à l'apparition progressive d'organismes qui se

3. Ils ne sont cependant pas les seuls à occuper ou du moins à vouloir occuper une telle situation dans le milieu, dont les destinées obéissent à l'action de leaders qui, plus souvent qu'autrement, divisent la communauté. Il faut aussi souligner qu'il existe dans l'histoire de la musique depuis la Seconde Guerre mondiale des modèles de leadership imposants, comme celui de Boulez.

4. Ces « modèles » ont servi à deux générations de compositeurs québécois (celle des Garant, Tremblay, Mather, puis celle des Vivier, Gonneville, Boudreau).

5. Citons à titre d'exemple de remise en question la querelle entre Pierre Boulez et Michel Schneider qui a été à la tête de la direction de la musique au ministère de la culture (Veitl, 1997, p. 219-224) ou encore la parution du livre de Benoît Duteurtre, *Requiem pour une avant-garde*, qui a provoqué une onde de choc assez violente dans les milieux français de la création musicale en 1995. L'auteur critique violemment les principes artistiques et politiques qui ont influencé les destinées de l'avant-garde sérielle, et remet en question tout l'édifice boulezien. La fin des années 1990 correspond aussi à une réorientation progressive de certains grands organismes comme l'IRCAM qui, par exemple, crée en 1999 le festival Agora, festival multidisciplinaire au cours duquel la programmation sort des sentiers ircamiens pour emprunter la route d'un John Adams ou celle d'un Frank Zappa.

sont consacrés, eux aussi, exclusivement à la musique nouvelle. Certains de ces organismes sont nés en réaction à la SMCQ, d'autres en guise de compléments⁶. Il faut cependant prendre en considération que la SMCQ a bénéficié pendant des années d'un budget suffisamment important pour lui permettre de maintenir une présence régulière et d'organiser des événements marquants, tel que le concert de son 25^e anniversaire. Mais le rôle de la SMCQ a considérablement évolué. Après avoir connu une situation de monopole pratiquement absolu (dans les années 1970), la SMCQ doit aujourd'hui composer avec un milieu fragmenté où chacun est en droit de réclamer sa place au soleil. Au début des années 1990, l'organisme a connu une période particulièrement difficile, notamment pour des raisons de coupures budgétaires, mais aussi parce que la Société a été bousculée par la naissance du Nouvel Ensemble Moderne qui, pour un temps, est devenu l'organisme phare de la création musicale au Québec. À la fin de la décennie, la SMCQ a connu un retour du balancier en traversant une période d'essor tout autant inespérée qu'exceptionnelle. Cette période était soutenue par une relative prospérité économique, ce qui a permis à l'État de réinvestir dans les arts. En s'appuyant sur sa mission particulière, l'organisme a été en mesure d'entreprendre une série d'initiatives propres à promouvoir la création musicale, tout en s'intégrant plus adéquatement dans un milieu bien différent de celui qui l'a vu naître.

Parmi toutes les formules possibles, celle de la coopération fut particulièrement privilégiée. Tout en conservant son autonomie, la SMCQ allait s'engager dans une série de coopérations « stratégiques » qui allaient assurer la réalisation de projets hors du commun et aussi affirmer un dynamisme constitué non pas d'une multitude d'actions mais plutôt d'activités de « concentration », lesquelles permettraient de réunir des conditions de création adéquates tout en stimulant le milieu. Il est évident que cette philosophie d'action n'était pas sans provoquer des remous, et la SMCQ a plus souvent qu'autrement été perçue comme un organisme un peu trop « dominant ». Il n'en est cependant rien, puisque la plupart des organismes québécois dédiés à la création musicale ont bénéficié à la fois du dynamisme du milieu et des réinvestissements gouvernementaux. De plus, le principe du partenariat est devenu en quelques années l'un des principaux modes de production à l'égard des activités de création musicale qui nécessitent beaucoup de moyens. Si la SMCQ n'a pas inventé le principe, elle a néanmoins su en tirer parti efficacement ; il est évident que le rôle qu'elle a joué lui assurait par le fait même une prépondérance plus grande. C'est ainsi que la société a coproduit des projets, comme *La vie qui bat* avec la compagnie de danse O Vertigo, la participation au festival Présences de Radio France avec le NEM, la création de l'opéra *Le manuscrit trouvé à Saragosse*⁷, avec Chants Libres, créé des résidences, appuyé de nombreux projets de compositeurs, produit la *Symphonie du millénaire* et finalement fondé le festival MNM après avoir soutenu, en 1998, la première édition du festival Musiques au présent organisé par l'Orchestre symphonique de Québec.

De plus, au sein même de son comité artistique, dont le renouvellement fut amorcé en 1997, de nombreuses tendances divergentes ont fait leur apparition. La présence

6. Il nous suffit de citer les noms du Nouvel Ensemble Moderne, de l'ACREQ (Association pour la création et la recherche électroacoustiques du Québec), de Chants Libres, de l'Ensemble contemporain de Montréal, de Réseaux, des quatuors Molinari et Bozzini, du Quatuor de saxophone Quasar, des Concerts M et du Trio Fibonacci pour illustrer ce foisonnement.

7. Opéra de José Evangelista sur un livret d'Alexis Nouss.

de cette diversité au sein du comité artistique oblige l'organisme à se repositionner et à présenter une programmation plus « éclatée » que par le passé. La SMCQ a donc adapté son mode de fonctionnement à l'évolution de la discipline et, par le fait même, son contenu artistique et les modalités de diffusion de ses activités en ont été transformés.

L'ensemble des actions de l'organisme et l'évolution du comité artistique, jumelés aux expériences de la *Symphonie du millénaire* et du festival Musiques au présent ont ainsi pavé la voie au festival MNM.

Dynamique

Dans un article sur les festivals de musique classique paru dans la récente Encyclopédie de la musique éditée par Nattiez (2003), Jean-Jacques Van Vlasselaer propose une catégorisation des festivals en fonction de leur statut par rapport à la société où ils sont établis et qui, jusqu'à un certain point, semble pouvoir s'appliquer aux festivals de musiques nouvelles.

Les festivals de musique importants, éléments essentiels de la vie musicale du xx^e siècle, entretiennent, dès la seconde moitié du xix^e siècle, une sorte de contrepoint avec la société établie : certains précèdent l'évolution de la société ; d'autres la reflètent ; d'autres encore en font partie intégrante et en sont comme le reflet bémolisé, notamment lorsqu'ils servent d'appui aux entreprises (Van Vlasselaer, 2003, p. 1009).

Au premier abord, on serait tenté de placer un festival de musique nouvelle comme MNM dans la première de ces catégories, dans la mesure où il propose un parcours artistique qui ne dépasse pas vraiment le cadre auquel nous ont habitués la SMCQ, le NEM ou les autres formations musicales de la scène montréalaise. MNM ne propose pas non plus une programmation à l'extrême pointe de l'avant-garde comme peuvent le faire les événements Mutek ou Elektra. À la lumière de sa première édition, MNM n'a pas ce profil. Il appartient davantage à la catégorie intermédiaire, soit celle des festivals qui « reflètent » l'évolution de la société dans laquelle ils naissent. Bien évidemment, cette catégorisation est valable dans la mesure où l'on tient pour acquis que le dynamisme du milieu de la création musicale, si souvent cité, est un phénomène véritablement bien ancré dans la société dont il est question et qu'il n'est pas seulement l'effet d'une minorité soutenue par une volonté politique. On pourrait ici se questionner plus avant sur cette prémisse, mais j'y reviendrai à la fin de ce texte.

Dans une telle optique, je considère que MNM est le reflet de la société québécoise qui, d'une part, est particulièrement favorable à la création artistique et qui, d'autre part, a adopté un modèle culturel particulier, celui du festival. Dans la région

montréalaise, on ne compte pas moins d'une cinquantaine d'événements de type festival en plus des fêtes nationales et autres événements spéciaux par année ! Dans ce foisonnement, on peut distinguer deux principaux types de festival. Le premier concerne les événements qui s'attachent à promouvoir essentiellement la création au sein d'une discipline artistique (danse, musique, théâtre, cinéma, arts visuels). Le milieu culturel québécois a vu naître en l'espace de trois décennies plusieurs festivals qui ont un impact notable par exemple sur le développement de publics mais aussi sur l'établissement de relations culturelles d'ordre international. Il s'agit, entre autres, du Festival de théâtre des Amériques, du Festival international de théâtre jeune public du Québec, du Festival international de nouvelle danse, du Festival international de musique actuelle de Victoriaville, du Festival international Nuits d'Afrique (musique), du Festival international du film sur l'art et des festivals Mutek et Elektra (musique électronique et multimédia).

Le second type de festival réunit les événements qui s'attachent à la diffusion des « produits » qui s'inscrivent dans une démarche d'« industrie culturelle » (musique pop, jazz, humour, arts du cirque, chanson) et dont les contours artistiques sont nettement plus nébuleux. On parle alors de manifestations comme le Festival International de Jazz de Montréal⁸, Juste pour rire, le Festival d'été de Québec ou encore les Francfolies. Le succès de ces événements a un impact considérable sur la société québécoise, puisqu'il s'agit de manifestations à très large déploiement qui rejoignent un public étonnement vaste dont une partie vient de l'extérieur du pays. Si l'on se fie aux statistiques déposées année après année par les organisations, il s'agit dans certains cas de plusieurs centaines de milliers, voire de millions de festivaliers ! L'attrait touristique et le levier économique qu'ils représentent en font des modèles du genre. Leur importance économique est devenue un argument implacable auprès des politiciens quand vient le moment d'octroyer des subventions⁹.

Appartenant à la première de ces catégories, MNM est conçu dans la « foulée des milieux théâtraux, de la danse et du cinéma qui ont su créer leurs événements phares, leur carrefours et forums, lesquels ont contribué grandement à l'évolution de leur discipline » (Programme MNM 2003, p.20). L'objectif est clairement établi par les directeurs artistiques : un développement destiné à favoriser l'essor de la discipline qui devrait ultimement acquérir une place jugée « méritée » tant au Québec qu'ailleurs dans le monde¹⁰ ! Mais aussi contradictoire que cela puisse paraître, pour que MNM puisse avoir ce pouvoir de levier disciplinaire, il lui faut appartenir aussi à la deuxième catégorie. Il doit, dans sa sphère, acquérir une « force économique », du type de celle que possèdent ces grands festivals populaires. Créer un festival en 2003 demande une toute autre approche qu'il y a 20 ans : le milieu de la création est beaucoup plus structuré, les coûts de productions ont grimpé en flèche, à quoi s'ajoute la très grande difficulté d'accéder au « pouvoir » médiatique sans lequel il est de plus en plus difficile de réaliser quoi que ce soit. Les modalités de communication développées par les grands événements populaires s'imposent de plus en plus à l'ensemble du milieu culturel. Le succès d'un événement culturel est désormais intimement lié à son « poids » médiatique, quelles que soient la discipline et l'excellence

8. Bien qu'à l'origine, le Festival International de Jazz de Montréal ait eu des ambitions artistiques qui le classait dans la première catégorie de festival, la formule actuelle n'accorde plus au jazz qu'une partie de la programmation pour laisser place à des genres musicaux plus populaires.

9. Le Festival International de Jazz de Montréal publie sur son site Internet un document de justification de l'octroi des subventions au festival. On peut y lire, entre autres, qu'« une étude de la firme KMPG démontre [qu'en 2002] les recettes fiscales générées par les seuls touristes venus à Montréal pour assister au Festival International de Jazz de Montréal étaient 8 à 10 fois plus élevées pour nos gouvernements que tout ce qu'ils y injectaient en subvention ! Il serait d'ailleurs souhaitable, voire même urgent, que le gouvernement fédéral crée un fonds semblable et reconnaisse du même souffle l'apport inestimable de l'industrie des événements internationaux à l'économie du pays et qu'il l'aide également en ce qui concerne son développement de produit et le coût de ses infrastructures temporaires ». Voir www.montrealjazzfest.com. C'est le texte qui souligne.

10. « Montréal Nouvelles Musiques entend jouer un rôle de tout premier plan dans le développement et la consolidation d'une identité musicale originale, bien ancrée dans une réalité géographique nord-américaine absolument et résolument ouverte sur le monde ! ». Idem, p. 21.

de sa programmation. Or, posséder cette force économique et jouer le rôle de levier pourrait rapidement mener le festival à posséder un pouvoir trop grand quant aux orientations de la discipline, ne serait-ce que par sa capacité financière¹¹. C'est l'une des craintes suscitées par la naissance de MNM et qui fut l'objet d'âpres discussions à tous les niveaux et du refus catégorique de certains membres de la communauté d'entériner le projet. Il ne faut pas oublier, en effet, que les fondateurs de MNM ont cherché d'abord et avant tout à « unir » les principaux acteurs de la création musicale québécoise pour donner au festival un profil « rassembleur » et de cohésion, sans lequel il aurait été impossible d'obtenir l'aide de l'État. Maintenant que les dés sont jetés, que lors d'une première édition les codirecteurs artistiques ont témoigné de leur bonne foi quant à l'équilibre des tendances dans la programmation et du choix des formations musicales présentées, vers quoi se dirigeront-ils avec la croissance inévitable de leurs moyens¹²?

Au-delà de son appartenance à cette société « festivalière », essentiellement menée par l'argent, MNM est aussi le reflet d'une communauté plus restreinte, celle de la création musicale au sein de laquelle les enjeux sont somme toute différents, bien que... N'est-ce pas d'ailleurs ce que lui confèrent ses directeurs artistiques lorsqu'ils font de MNM le témoin de la richesse et de l'abondance peu communes de ce milieu et qu'ils lui confient le rôle de « consolider une identité musicale originale »? (Programme MNM 2003, p.20-21). On peut cependant se demander si ce reflet doit être constitué d'une identité musicale originale ou plutôt d'un savoir faire original. Car, peut-on encore parler aujourd'hui d'identité musicale originale, ce qui sous-entend « nationale »? Est-ce même souhaitable pour la création musicale québécoise?

À mon sens, la programmation de MNM n'est pas le reflet d'une société qui se cherche une identité, mais bien celui d'une société qui expose son savoir-faire, tant en ce qui concerne le contenu artistique que la manière de le livrer au monde. C'est d'ailleurs ce qui a frappé les invités étrangers présents au festival. La quête d'identité a mené à de nombreuses expériences où, par exemple, la totalité d'une programmation était consacrée à la musique d'un seul pays. Ces expériences aboutissent, en général, à des échecs plus ou moins marqués, car ce n'est définitivement pas l'identité nationale qui constitue la valeur d'une œuvre mais bien ses particularités propres et, jusqu'à un certain point, son « intemporalité »¹³.

L'identité « québécoise » ne me paraît pas une force suffisante pour permettre à la musique québécoise d'acquérir cette renommée si convoitée. Seules ses qualités intrinsèques, de confection et d'inspiration, lui permettront de se tailler une réputation à l'échelle internationale¹⁴.

11. N'est-ce pas ce qui est arrivé en France avec l'IRCAM et l'IEC dont la part de subvention de l'État est considérable? En 1988, l'IRCAM touche près de 25 millions de francs de subvention (Menger, 1989, p. 99) alors que le ministère de la Culture octroie à l'ensemble du milieu un peu plus de 11 millions de francs à titre d'aide à la création en 1990 (Roux, 1993, p. 93).

12. Dans un article publié dans le quotidien *Le Devoir*, je soulignais que l'une des principales particularités du festival était sa direction artistique. Assurée par deux compositeurs entourés d'un comité artistique, lui-même constitué que de compositeurs, elle se distingue de celle de la plupart des festivals internationaux de musique contemporaine qui sont dirigés par une « tierce personne », ce qui est un gage, en théorie, de neutralité dans le choix de la programmation. L'une des principales critiques qu'a subie MNM à ses débuts, avant même d'avoir annoncé ses couleurs, fut celle de manquer de transparence, de partialité. Car, comment des compositeurs peuvent-ils juger de la qualité des œuvres d'autres compositeurs? Inévitablement, leurs critères découlent de leur pratique personnelle, de leur orientation esthétique. Cette critique fut servie à maintes reprises au sujet de la programmation de la SMCCQ mais, quelle que soit la constitution de l'instance décisionnelle, n'y a-t-il pas là la clé des choix qui, inévitablement, imprimeront une orientation à l'événement ou à la série de concerts? Pour MNM, cependant, ces choix devaient être faits au nom d'une communauté et non pas au nom d'un seul acteurs qui offre alors une vision personnelle nécessairement réductrice. Bien que l'on puisse comprendre que la première édition du festival n'ait pas eu toute l'ampleur désirée, que plusieurs projets n'aient pu être acceptés et que, par conséquent, la programmation ait été « amputée », il faut voir dans celle-ci des choix délibérés des directeurs artistiques assistés du comité mais également des concours de circonstances qui ne permettent pas de tirer dès à présent de conclusion sur l'orientation esthétique du festival.

13. On ne peut passer sous silence l'accueil réservé qu'a connu la participation conjointe

En quoi MNM peut-il servir la discipline ou en quoi avons-nous la mémoire courte... ?

Il me semble que nous avons la mémoire courte... En effet, la naissance de MNM est justifiée, entre autres par la nécessité de pouvoir accueillir sur une base régulière les artistes étrangers en vue de créer un « espace d'échange et de réception propice » au développement du milieu (Programme MNM 2003, p.20). L'expérience n'est pas nouvelle.

N'est-ce pas ce que faisait la SMCQ lorsqu'elle était l'organisme d'accueil, des années 1970 au début des années 1980, de l'Ensemble Intercontemporain, du Steve Reich Ensemble ou encore de la plupart des grands noms de la musique contemporaine de l'époque ? Avec l'ascension de la génération « post-Garant », une fronde est née : « la musique québécoise n'a pas besoin du reste du monde pour exister ! » ; « elle se suffit à elle-même » ; « nos interprètes sont meilleurs ! ». Combien de fois ces arguments n'ont-ils pas été invoqués dans un esprit de « décolonisation » ? Mais, comme dans tout mouvement extrême, le bébé a été jeté avec l'eau du bain !

On a aussi souvent mis sur le compte du manque d'argent le fait que, pendant près de 20 ans, il était plus difficile d'inviter les compositeurs et les formations étrangères à venir au Québec. Mais en fait, ces moyens ont toujours existé, même si on peut encore les considérer insuffisants. Ils ont été consacrés aux québécois et canadiens d'abord et avant tout. La surabondance de « créativité musicale » qui en découle ne m'apparaît pas forcément idéale. Il est devenu difficile de séparer le bon grain de l'ivraie. La politique de commande d'œuvres du Conseil des Arts du Canada reflète parfaitement cet état de faits puisque le programme est exclusivement réservé aux ressortissants canadiens. Il est donc impossible pour un organisme canadien de commander une œuvre à un compositeur étranger. Il n'est donc pas étonnant qu'à partir de 1988, Lorraine Vaillancourt et son NEM aient tenté de rétablir l'équilibre, à la fois en accueillant des compositeurs d'ailleurs et en développant un réseau de contacts pour permettre à l'ensemble de se produire en tournée, tout en trouvant des stratégies pour contourner cette politique nationaliste qui a créé un milieu en vase clos, à l'abri de la comparaison. À en juger par les propos de Denys Bouliane, le problème n'est pas résolu et les vieux démons sont encore bien présents : « il faut sortir un peu de cette mentalité selon laquelle tout est meilleur ailleurs ; il faut peut-être être fier de ce qui se fait ici et avoir des structures qui permettent de parler — disons-le artistiquement au moins — d'égal à égal ». Mais une structure permet-elle de « parler d'égal à égal » ? Suffit-elle à communiquer ? Bouliane désire « communiquer », il ressent le besoin, la nécessité de communiquer¹⁵. En permettant de réunir de multiples tendances, le festival serait-il une sorte de haut-parleur géant de la musique nouvelle qui diffuserait en plusieurs langues ? Pour reprendre la métaphore des langues, jusqu'à quel point peut-on être polyglotte ? Et puis, pour certaines d'entre elles, ne s'agit-il pas de langues mortes ?

de la SMCQ et du NEM au festival Présences 1999 de Radio France. Cette « présence québécoise » avait pourtant été préparée avec beaucoup de soins, mais le choix des œuvres, conçu pour créer cette « identité originale », n'a pas été perçu comme tel par les auditeurs parisiens. La forte appartenance de la programmation au courant postmoderne ainsi que le décalage évident entre les œuvres proposées et les avenues esthétiques empruntées par la création européenne, et plus spécifiquement française a limité considérablement l'impact de l'événement sur le milieu français, alors lui-même aux prises avec une remise en question de l'avant-garde post-bouliézienne.

14. Il est intéressant de noter que la nouvelle génération de compositeurs québécois semble être particulièrement sensible à la formation qu'elle reçoit, si l'on tient compte des propos de Yannick Plamondon, compositeur ayant remporté le Prix Jules-Léger pour *Autoportrait sur Times Square* exécuté par le Klangforum lors du festival : « Au Québec, et c'est une chose que je dénonce avec vigueur, quand on a envie d'être compositeur sans pouvoir mettre le mot sur la chose, il n'y a pas de porte qui nous dit "entrez ici". Il n'y a aucune éducation en lien avec l'organisation du matériel musical qui commence avant le niveau universitaire. C'est grave ! On aurait de bien meilleurs compositeurs, moi y compris, si on acceptait que cet enseignement-là apparaisse plus tôt dans la formation musicale ». Entrevue réalisée par Guy Marceau, *La Presse*, 5 mars 2003.

15. Dans une entrevue accordée à Louise Maude Rioux Soucy pour le quotidien mont-réalais *Le Devoir* (22 février 2003), Bouliane explique : « Le discours par la musique — en fait la communication par la musique — est peut-être ce qui arrive quand une société a atteint un certain niveau, appelons cela de la maturité, une confiance en soi ».

D'autre part, on semble oublier que, derrière toute vitrine qui n'expose que ce qu'il y a de mieux, il existe une multitude d'autres « produits ». Démystifions la situation ! Oui, les artistes québécois ont voyagé, ils ont été invités à l'étranger alors qu'ici, il nous a été difficile d'offrir le retour d'ascenseur... Il est évident que la tribune du Festival international de nouvelle danse a permis à plusieurs chorégraphes québécois de se faire connaître sur une scène internationale, qui leur a permis d'obtenir une reconnaissance mondiale et, par conséquent, de développer un « marché » planétaire. Mais, en ce qui concerne la création musicale aujourd'hui, la situation est différente. Il est vrai, comme l'affirment Boudreau et Bouliane que la musique québécoise est « relativement peu connue hors ses murs », mais les raisons sont plus complexes qu'ils ne le laissent entendre¹⁶. Si le milieu québécois a connu un développement exceptionnel depuis quelques années, il en est de même dans plusieurs autres pays et tout particulièrement en Europe. Le nombre de formations spécialisées et de compositeurs ne cesse d'augmenter. Les Européens eux-mêmes ont atteint un degré de saturation de leur propre marché qui les poussent à « exporter » leur savoir-faire ou leurs œuvres. Il n'est donc pas étonnant que la musique québécoise ait tant de difficulté à être jouée, alors qu'il est déjà très difficile pour les compositeurs européens eux-mêmes de faire jouer leurs œuvres et aux ensembles de se produire¹⁷.

Quel que soit l'avenir de MNM, celui-ci ne changera rien à cette situation. La reconnaissance d'une possible musique québécoise passera par son intégration au sein d'un corpus international que MNM aura la charge de diffuser au Québec. D'autre part, bien que le réseau de diffusion de la musique de création en Europe soit très développé, du moins par rapport au nôtre, il reste proportionnellement très restreint. Une fois les grands événements comptés — ils ne sont pas si nombreux —, les moyens sont proportionnellement comparables à ceux disponibles au Québec, la province canadienne qui investit le plus en culture¹⁸. On peut toujours mettre de l'avant l'exemple du Klangforum de Vienne qui présente 80 concerts par année ou encore le nombre d'exécutions des œuvres de Tan Dun ou de Philip Glass ! Mais combien sont-ils à connaître un tel rythme dans le monde ? En ce qui concerne les formations spécialisées, il y a, certes, l'Ensemble Intercontemporain, mais son existence et le nombre des concerts donnés ne sont rendues possibles qu'avec un soutien **considérable** de l'État français qui, par l'intermédiaire de l'AFAA¹⁹, fait en sorte que la formation puisse jouer partout dans le monde. MNM a permis à la musique québécoise de bénéficier d'une porte d'entrée dans le grand réseau des festivals internationaux de musique nouvelle, mais nous sommes loin de la situation dont semblent rêver les fondateurs, soit celle d'une pleine reconnaissance de la « musique québécoise ». De toute façon, reconnait-on désormais une musique française ou une musique allemande ? On reconnaît davantage certains noms, certaines démarches... et pas toujours pour les bonnes raisons.

16. Voir, entre autres, Cantin (2003).

17. Lors de ma participation en 2002 à Musicora, immense marché de la musique classique à Paris, alors que j'occupais encore le poste de directeur général de la SMCQ, l'annonce de la création de MNM a suscité un vif intérêt des formations françaises qui y ont vu immédiatement un débouché très intéressant et, pour certains, une porte ouverte vers un nouveau marché moins saturé. Il faut aussi remettre en perspective la problématique des droits d'auteurs qui entoure la musique contemporaine et qui fait dire à certains que le compositeur québécois est bien mal traité par sa société lorsqu'on le compare au compositeur européen : les droits d'auteurs versés en Europe sont évidemment considérablement supérieurs à ceux versés en Amérique du Nord. Mais à l'exception de quelques « happy few » dont la renommée permet en effet de toucher des sommes intéressantes, parce que leur musique est jouée à répétition, ce ne sont pas les exécutions dispersées de leurs œuvres qui font vivre la majorité des compositeurs européens, mais plutôt leurs activités à titre d'enseignant, de directeur artistique, d'interprète ou autre ! Mais cela est une autre question.

18. En 2000-2001, les dépenses publiques pour la culture par habitant atteignent 280 \$, alors que la moyenne canadienne est de 218 \$. En excluant le Québec, cette moyenne tombe à 185 \$. Voir Claude Picher, « Le Financement de la culture », cahier « Les affaires », *La Presse*, 5 août 2003.

19. Association française d'action artistique, organisme paragouvernemental chargé de soutenir les artistes français dans le cadre de tournées, d'expositions et d'échanges avec l'étranger.

« Think Big » but « do small » ou la quadrature du cercle !

Dans les années à venir, le festival Montréal/Nouvelles Musiques aura au moins deux grands défis à relever : maintenir une programmation « ouverte » sur la pluralité de styles et de genres propre à la musique nouvelle aujourd'hui et faire du festival un lieu de rencontre incontournable pour les créateurs de partout dans le monde. Ce n'est qu'à cette condition qu'il pourra assurer aux artistes québécois la tribune tant souhaitée. Mais tout cela ne sera possible que dans la mesure où cette structure sera « big²⁰ ». Cela voudra dire aussi que la création musicale québécoise ne pourra plus se cantonner à ses quartiers. Vouloir intégrer le réseau international de la création musicale par l'intermédiaire d'un festival de grande envergure signifie qu'elle devra être beaucoup plus exigeante avec elle-même. Cette exigence est la principale condition pour légitimer ses revendications futures quant à ses capacités économiques. Car l'intégration au réseau des festivals de calibre international nécessitera inévitablement plus de moyens. Or, pour cela, il faudra que la structure même du système du financement des arts de création soit revue. Dans l'état actuel des choses, le système n'a pas la capacité de suivre le développement d'instruments de diffusion comme MNM. Après la *Symphonie du millénaire* dont le budget était d'environ 1,2 million, somme dérisoire si on la compare à l'envergure du projet²¹, le Conseil des Arts du Canada a fait la recommandation à la SMCQ de revoir ses projets considérés comme trop ambitieux, notamment parce que l'organisme se retrouvait avec un déficit. Il est évident que le comité de pairs pensait au budget qu'il a à distribuer et qui, d'année en année, n'augmente pas, du moins pas proportionnellement aux besoins d'un milieu aussi dynamique. Mais, comment peut-on envoyer un message aussi inimaginable : rayonnez, ayez une réputation internationale, mais faites en sorte que cela ne coûte pas trop cher ! Le mot d'ordre est clair ! Si, finalement, le ministère du Patrimoine canadien a permis à MNM de se réaliser, en lui accordant une aide, il faut néanmoins souligner qu'il aura fallu que le festival demande au gouvernement hollandais une aide complémentaire importante pour rendre possible certains des concerts consacrés à des compositeurs hollandais, principaux invités du festival ! Je me demande si, à charge de revanche, le gouvernement canadien serait capable d'en faire autant, alors que son ministère des Affaires extérieures et du Commerce international n'accorde une aide à la tournée qu'aux artistes qui se déplacent dans les pays considérés comme des cibles commerciales valables pour le Canada ! MNM représente une chance inestimable de sortir la musique de création québécoise (et canadienne) de l'ornière où tout un système « national » l'a fait tomber. Il s'agit de disposer de moyens qui permettent l'élaboration de grands projets, d'établir une programmation de calibre international incluant des commandes aux compositeurs d'ici et de l'étranger, et de susciter l'intérêt des partenaires de l'extérieur du pays afin d'éviter de faire de MNM une simple

20. Je fais ici référence à l'article d'Odile Tremblay, « Think Big », écrit quelque temps après la présentation de la *Symphonie du millénaire* dans *Le Devoir*, 10 juin 2000. Dans cet article, elle met en parallèle le gigantisme du projet et son appartenance à la société québécoise, qui favorise des « événements rassembleurs qui déplacent les montagnes humaines à coups de festivals gargantuesques et de méga spectacles ».

21. Douze scènes mobiles accueillait près d'une vingtaine de formations musicales différentes, dont l'Orchestre symphonique de Montréal, un système d'amplification qui nécessita l'installation d'une douzaine de transformateurs, l'équivalent d'une installation électrique pour un quartier résidentiel, une armée de techniciens et une grande partie des ressources techniques et humaines de la radio de Radio-Canada, sans compter le travail de conception et de réalisation de la partition qui demanda une année de travail et l'emploi d'un copiste à temps plein pendant des mois entiers !

« vitrine » québécoise. Les compositeurs québécois auront alors le fardeau de la preuve, tout comme les codirecteurs artistiques de l'événement.

Pour conclure sur un air de fête ?

Festival, nom masculin est un emprunt (1830) à l'anglais festival, adjectif « de fête » (XV^e siècle) et substantif « période de fête », en particulier « fête musicale », série de manifestations musicales, sens repris en français. Le mot anglais vient de l'ancien français festival « de fête, joyeux », dérivé du latin festivus « où il y a une fête », de festus (fête). (Le Robert, 1992)

MNM porte-t-il bien son nom de festival ? Les compositeurs veulent-ils organiser une fête ? En réalisant la *Symphonie du millénaire*, ils le voulaient et ils l'ont fait à leur manière. En ce qui concerne le festival, il semble que celui-ci n'ait pas encore le caractère essentiel de ces grands événements.

Derrière MNM, il y a ce désir, ce besoin immense de « communiquer » et de partager qui peut se traduire plus simplement par le besoin de réintégrer la société à laquelle, en théorie, les musiques nouvelles appartiennent et dont elles se sont détachées au cours des années 1950 à 1970 (1980 pour ce qui concerne le Québec). Après s'être tournées vers le public montréalais par l'intermédiaire de la création de la *Symphonie du millénaire*, les principales forces de la création musicale québécoise se sont réunies derrière la SMCQ dans l'espoir que MNM soit la plateforme tant souhaitée vers les autres milieux internationaux. MNM a réussi à créer une concentration des publics d'ici dont la galvanisation doit se faire avec l'apport de nouveaux publics, constitués par de « nouveaux » auditeurs d'ici et d'ailleurs. Même si la première édition de MNM a permis l'invitation et la venue de plusieurs personnes clés de la création musicale canadienne, américaine et européenne, il y a encore fort à faire pour que le rendez-vous devienne incontournable.

Pour le moment, c'est une fête d'initiés « ouverts » à l'autre dans la mesure où l'autre, le non-initié, acceptera les règles qui commandent la création musicale depuis des décennies, en rupture avec son environnement. Le partage me semble ici à sens unique. C'est d'ailleurs ce qui est ressorti de l'expérience de la *Symphonie du millénaire*²². Dans un tel cas, quelles devraient être les valeurs communes nécessaires au bon déroulement de la fête ?

En mars 2002, la SMCQ, la Faculté de musique de l'Université McGill, l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) et la SMCQ organisaient une semaine de musique contemporaine, en guise de test pour le festival. La tête d'affiche de l'événement était le compositeur d'origine chinoise Tan Dun, rendu célèbre par la musique du film *Tigres et Dragons*. La musique de Tan Dun a défrayé les manchettes de la presse quelques mois auparavant en France, où l'« arrière-avant-garde » s'est

22. Voir Duchesneau, « Avant-propos », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 11, n° 3 (2001) p.5-9.

déchaînée contre cette musique qu'elle jugeait insipide, « démagogique » — le compositeur demandait au public de chanter — par conséquent impropre à la consommation d'une élite et jouée de surcroît dans le cadre du prestigieux festival Présences. À Montréal, l'œuvre a au contraire été très bien accueillie... par le public qui a fait une ovation au compositeur qui dirigeait ses œuvres. Quant au milieu, il y a eu de la grogne... on a saisi l'occasion pour souligner l'opportunisme des organisateurs qui profitaient du caractère éminemment populaire de la musique de Tan Dun pour se faire un capital de sympathie au détriment de la véritable création musicale... Pourtant, lors de ces deux concerts avec l'OSM, il y eut fête. Au-delà de l'effervescence que la concentration des activités avait créée dans l'enceinte de la Faculté de musique de l'Université McGill, l'atmosphère des concerts avec l'OSM était évidemment jubilatoire. Je m'attendais un peu à ce que cela se reproduise lors de MNM. Mais cela n'a pas été le cas. L'effervescence était au rendez-vous, mais l'atmosphère des concerts ne frémissait pas de la même manière, à l'exception, peut-être du concert du Klangforum dont la prestation époustouflante a marqué. Où est le public qui siffle, crie, tape du pied, applaudit à tout rompre ? Où est passé l'enthousiasme du milieu ? Il manquait donc certainement une part de ce public festif ou, alors, il manquait une part de musique... « rose et jolie »²³.

La concentration des événements n'est pas suffisante pour générer une atmosphère de fête ; il lui faut un fil conducteur, des moments de plaisirs, des événements singuliers. Un sentiment de communion qu'il n'est pas facile de faire naître dans ce milieu fragmenté et dont les parties se battent continuellement pour conserver leur parcelle de jurisprudence. Je ne crois pas que le gigantisme unificateur, ou plutôt raboteur, soit l'unique solution pour créer l'événement. En attendant que l'esprit de fête s'installe au sein de MNM, les compositeurs ont trouvé une intéressante alternative en faisant de la fête un moment d'éducation « pour tous ». Bref joindre l'utile à l'agréable et « éduquer le public » québécois. S'agit-il de lui faire apprendre une nouvelle langue ? MNM est une fête « éducative » : tables rondes, classes de maîtres, cours d'analyses, conférences sont les outils du catéchisme de la musique nouvelle²⁴ mis en pratique lors des concerts.

MNM est construit sur le modèle européen adapté au monde nord-américain par l'intermédiaire du filtre québécois. Ses particularités, parmi lesquelles la plus importante me semble sa représentativité de la diversité de l'activité du milieu, lui assureront tout probablement une relative pérennité. Pour que ce festival devienne le véhicule de la création musicale tout en étant la forge de nouvelles musiques, il lui faudra atteindre un haut degré de symbiose avec la société dans laquelle il est né. Il ne pourra se contenter d'en être le reflet et il ne pourra se limiter à certains horizons dictés par un passé « avant-gardiste ».

MNM ne pourra compter sur des « investissements de prestige », consentis par l'État, comme il a pu y en avoir si souvent en Europe et à quelques reprises au Québec dans les années passées. Bien que l'on sache combien la voix des artistes est importante pour le politique, la voix des compositeurs n'a pas l'éclat de celle

23. Voir l'entrevue de Bouliane réalisée par Richard Boisvert dans *Le Soleil* du 22 février 2003.

24. Bouliane souhaite ainsi faire « grandir » le public québécois : « Oui, la musique peut être rose et jolie, mais ce n'est pas sa seule fonction [...] Le milieu musical a tendance à chercher la solution facile, à dire aux gens : "venez ça ne fera pas mal". Pour apprécier une œuvre, il faut une certaine maturité. En musique de concert, les Québécois me paraissent avoir 11 ans et demi — c'est une boutade, bien sûr. J'aimerais les amener à 18 ans. Et que d'autres après moi les fassent encore grandir. ». Entrevue réalisée par Richard Boisvert sous le titre « Mecque nouvelle de la musique nouvelle », *Le Soleil*, 8 mars 2003.

d'un président de Grand prix de formule 1 dont les retombées économiques se chiffrent en dizaines de millions de dollars pour le pays hôte. Le festival devra donc se bâtir une réputation dont les ramifications devront largement déborder les limites des différents conseils des arts et autres branches ministérielles, tout comme elles devront aller au-delà de son environnement naturel pour atteindre un public qui ne se limite pas à une poignée d'irréductibles²⁵. Il s'agit là du seul véritable gage de survie à moyen et à long terme.

Il est clair que les moyens financiers dont devra bénéficier MNM dans les années à venir doivent être à la hauteur des aspirations de ses dirigeants et des artistes qui les accompagneront dans la démarche. Mais il faut garder à l'esprit que ces besoins sont dictés par le modèle adopté, et il n'y en a pas d'autres possibles, le festival. Pour que celui-ci puisse être la grande fête des nouvelles musiques, mais aussi un lieu de manifestation artistique essentiel, il doit être à la fois adapté au nouveau profil du milieu de la création musicale, répondre aux aspirations des compositeurs, des interprètes, des organisateurs, des subventionneurs, des commanditaires, mais aussi à celles du public que doit « lever » l'événement. C'est-à-dire tenir compte des spécificités de son environnement culturel ainsi que d'une marche imposée par les nouvelles formes de diffusion dans le secteur de la culture qui l'obligent à la concentration, au poids médiatique, à la diversité et à la représentativité. Il devra néanmoins conserver toute sa dose d'utopie afin d'éviter les pièges de « l'animation culturelle détournée par [...] une constante démagogie de l'inspiration » (Van Vlasselaer (2003), p. 1013). Le pari n'est pas gagné d'avance.

Pour MNM, la volonté de trouver un équilibre passant par l'égalité des moyens avec les festivals européens suppose que les gouvernements prendront à leur charge une part grandissante du financement du projet. Or, l'établissement des budgets de la culture passe désormais par la réussite auprès du public et d'un consensus au sein de la communauté artistique. De plus, dans l'état actuel des choses, nos pays entament une période où les tendances néoconservatrices dominent avec, comme conséquence, des perspectives de financement moins favorables qu'au cours de la décennie précédente. Les musiques nouvelles devront donc s'intégrer plus à fond dans la société pour bénéficier des largesses étatiques en tenant pour acquis, pour un temps du moins, qu'elles doivent accepter que la notion d'art soit dissoute dans celle de culture.

25. Lors du bilan du festival, les organisateurs ont annoncé une assistance globale de 6000 personnes, soit 1000 de plus que les objectifs fixés. Compte tenu de la spécificité du festival, c'est une grande réussite. Mais compte tenu de l'évolution de l'ensemble du milieu culturel, il s'agit d'une manifestation à caractère pratiquement « privé ». Si MNM souhaite intégrer le club des grands festivals, il doit se mesurer, toute proportion gardée, aux autres festivals dont le nombre d'entrées est considérable.

Bibliographie

BOISVERT, R. (2003), « Mecque nouvelle de la musique nouvelle », entrevue avec Denys Boulane, *Le Soleil*, 22 février.

BOUDREAU, W. et BOULANE, D. (2003), « Mot des directeurs artistiques », Programme du festival Montréal/Nouvelles Musiques, Montréal, SMCQ.

CANTIN, D. (2003), « Le goût du risque », entrevue avec Walter Boudreau, *Le Devoir*, 22 février.

- DUCHESNEAU, M. (2003), « Montréal/Nouvelles Musiques », *Le Devoir*, 22 février.
- DUTEURTRE, B. (2000) [1995], *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Pocket.
- MARCEAU, G. (2003), « Yannick Plamondon, compositeur engagé », entrevue avec Yannick Plamondon, *La Presse*, 5 mars.
- MENGER, P.-M. (1989), *Les laboratoires de la création musicale*, Paris, La documentation française (Ministère de la culture).
- PICHER, C. (2003), « Le financement de la culture », *La Presse*, 5 août.
- ROUX, B. (1993), *L'économie contemporaine du spectacle vivant*, Paris, L'Harmattan.
- TREMBLAY, O. (2000), « Think Big », *Le Devoir*, 10 juin.
- VAN VLASSELAER, J. J. (2003), « Les festivals de musique classique et d'opéra », (s. la dir. de) J.-J. Nattiez. *Musiques. Une encyclopédie pour le ^{xx}e siècle*, vol. 1, Arles, Actes Sud/Citée de la musique, p. 1009-1031.
- VEITL, A. (1997), *Politiques de la musique contemporaine*, Paris, L'Harmattan.

