

La Société de musique contemporaine du Québec : un modèle d'institutionnalisation de la musique de création au Québec (1966-1971)

The Société de musique contemporaine du Québec: A Model for Defining New Music in Quebec (1966-1977)

Ariane Couture

Volume 10, Number 1, December 2008

Les musiques du Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054171ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054171ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Couture, A. (2008). La Société de musique contemporaine du Québec : un modèle d'institutionnalisation de la musique de création au Québec (1966-1971). *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 10(1), 53-63. <https://doi.org/10.7202/1054171ar>

Article abstract

Since its inception in 1966, the Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) has played a fundamental role in the history of original cultural productions in music, and more specifically in defining or “institutionalizing” new music in Quebec. Using the knowledge derived from the French *Domaine musical* experience, the SMCQ developed its own set of conditions favouring the performance and promotion of contemporary music. An examination of the SMCQ's first five concert seasons (1966 to 1971) reveals how it applied the parameters of this model to artistic direction, periodicity of performances, and appropriate training of musicians. It also reveals the ways in which the SMCQ had to adapt to the requirements of funding agencies, to the pressures of the cultural market, and to the public's needs.

Introduction

Les années 1960 marquent au Québec le début d'une intense activité culturelle qui n'a cessé de s'amplifier depuis. On peut certainement compter comme un moment clé de cette période l'Exposition universelle de Montréal en 1967, année symbolique dans l'essor de la société québécoise et canadienne¹. La fin des années 1960 correspond à une époque d'effervescence intellectuelle et de changements propices à la réalisation des projets les plus novateurs soutenus par une économie prospère. Le monde s'ouvrait à toute une génération de jeunes artistes qui, à bien des égards, fut privilégiée. Quant à la création musicale, elle s'est développée en concomitance avec la création d'institutions ayant pour sources d'inspiration plusieurs institutions européennes. Au Québec, le système de soutien aux arts s'articulera autour de ce que l'on appelle communément l'organisme culturel². En prenant comme exemple la Société de musique contemporaine du Québec (fondée en 1966, et que nous désignerons désormais par son acronyme SMCQ), cet article s'attache à démontrer de quelle manière les institutions québécoises consacrées à la diffusion de la musique de création tiennent compte des expériences européennes quant à leur fonctionnement et à leur structure, tout en développant progressivement des particularismes. La SMCQ, avec Serge Garant à sa tête, deviendra rapidement le véhicule privilégié de la création musicale québécoise, tout comme le fut avant elle, en France, le Domaine musical de Pierre Boulez (fondé le 13 janvier 1954)³.

La comparaison de la SMCQ avec le Domaine musical n'est pas fortuite et a déjà été soulignée (Bail 2002, 317). D'une part, une relation de solidarité s'était établie entre les deux chefs artistiques, notamment à travers une correspondance sur l'organisation de concerts⁴, et par l'exécution réciproque de leurs œuvres⁵. D'autre part, la SMCQ s'inscrit dans la même tradition de sociétés spécialisées en musique contemporaine (notamment la *Verein für musikalische Privataufführungen* fondée par Arnold Schoenberg en 1918 et la Société de musique indépendante créée par Maurice Ravel en 1910) et partage avec le Domaine musical de nombreuses similitudes tant en ce qui concerne la programmation, la périodisation (c'est-à-dire la segmentation du répertoire

La Société de musique contemporaine du Québec: un modèle d'institutionnalisation de la musique de création au Québec (1966-1971)

Ariane Couture (Université de Montréal)

en périodes historiques), la constitution de l'ensemble orchestral, qu'en ce qui a trait au financement. Toutefois, sur le plan du développement de la vie culturelle québécoise, nous verrons plus loin que, dès ses débuts, la SMCQ a adapté l'usage européen aux exigences américaines. En ce sens, elle représente à son tour un modèle d'institutionnalisation de la création artistique au Québec pour les organismes subséquents de même nature (par exemple les Événements du Neuf, l'Ensemble contemporain de Montréal et le Nouvel ensemble moderne) quant à l'organisation structurelle et à la mise en valeur de la musique.

Dans cet article, nous nous efforcerons de dégager et de décrire les grandes lignes du modèle que représente la SMCQ. Puisque le mode de fonctionnement de l'organisme se cristallise dès ses premières années d'existence, nous avons choisi de nous concentrer sur la période de 1966 à 1971. Cette époque correspond aussi à la période d'existence du Groupe instrumental de Montréal, le premier ensemble orchestral de la SMCQ. Mais avant d'approfondir ces axes du modèle d'institutionnalisation de la musique contemporaine au Québec, un rapide survol historique permettra de déterminer les conditions socioculturelles entourant la fondation de la SMCQ.

Survol historique

Les années 1960 correspondent en quelque sorte à l'entrée officielle et institutionnelle de la modernité musicale au Québec. Cela ne veut pas dire qu'auparavant la musique moderne fut totalement absente de la scène musicale qué-

¹ La tenue de l'Exposition universelle correspondait au centenaire de la confédération canadienne, et plusieurs œuvres furent commandées à des compositeurs canadiens en vue des festivités (Boivin 2001).

² Les sites Internet des grands organismes subventionnaires tels que le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts de Montréal présentent de nombreux documents rendant compte de l'importance accordée aux organismes culturels: mandat, plans directeurs, programmes de subvention, guide de présentation des demandes, etc.

³ Grâce au soutien et à l'amitié des Renaud-Barrault, Boulez organisa d'abord les Concerts du Petit Marigny en 1953, puis l'année suivante, il crée le Domaine musical dont il assure la direction de 1954 à 1967 (Aguila 1992; Steinegger 2005).

⁴ Deux lettres de Pierre Boulez à Serge Garant datant des 25 octobre et 25 novembre

bécoise, mais dans un Québec où l'idéologie conservatrice domine, le répertoire moderne n'apparaît dans les salles de concert que de façon sporadique. De 1924 à 1928, le chapitre montréalais de la société franco-américaine Pro Musica de New York (fondée en 1920 par le pianiste Elie Robert Schmitz) présente des œuvres modernes, notamment à travers les concerts du pianiste Léo-Pol Morin, qui en devient le secrétaire en 1926. C'est en 1927 que Léo-Pol Morin présente les opus 11 et 19 de Schoenberg et quatre pièces de Bartók. Morin organise ensuite un autre concert entièrement dédié aux œuvres de Debussy (Lefebvre 1986, 20). D'autre part, en 1929, le public montréalais entend en concert les œuvres des Américains Cowell et Ives et, en 1937, à l'occasion d'une visite à Montréal, Stravinsky joue en récital ses plus récentes œuvres pour violon et piano (Lefebvre 1986, 20). Mais pour bien comprendre la distance qui sépare le milieu musical québécois de celui de la France par exemple, précisons que *Pelléas et Mélisande* (1902) de Debussy est créé à Montréal par les Festivals de Montréal en 1940 (Huot 1983), soit près de 40 ans après sa création parisienne. Par ailleurs, d'autres institutions, bien que n'étant pas entièrement vouées à la musique moderne ou contemporaine, participeront à sa diffusion au Québec, notamment le Delphic Study Club, qui organisa la Semaine annuelle de musique de 1923 à 1937 (Lefebvre 2001), les Soirées-Mathieu et l'Institut Canadien de musique fondés par Rodolphe Mathieu (1929-1956) (Lefebvre 2005), le Montreal Orchestra (1930-1941) (McLean 1983) et son pendant francophone la Société des concerts symphoniques de Montréal, devenu par la suite l'Orchestre symphonique de Montréal (1934-) (Huot, Potvin et Rhéaume 1983; Flamand 2003), les Festivals de Montréal (1939-1965) créés par madame Athanase David (Huot 1983) et le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec (1942-) (Couture 1992). Au sein de ces institutions, les œuvres européennes, plus nombreuses, côtoieront un certain nombre d'œuvres américaines et canadiennes; le retard est particulièrement manifeste en ce qui concerne le répertoire canadien, encore peu développé (Flamand 2003).

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, des groupes de musiciens en viennent à se consacrer exclusivement à la création musicale. Il ne s'agit cependant pas toujours de sociétés de concert. C'est le cas par exemple de la Ligue des compositeurs canadiens (fondée en 1951) qui défend les intérêts des compositeurs canadiens professionnels (Kallmann

et Luko 1983). Bien que basée à Toronto, la Ligue fut active à Montréal et produisit des concerts par le biais de la Société de musique canadienne (1953-1969, lettres patentes 1957) (Papineau-Couture 1983; Bail 2002, 284-286). De plus, en 1954, François Morel s'associe à Serge Garant et à Gilles Tremblay pour présenter deux concerts entiers de musique contemporaine. Morel assure lui-même la création canadienne de deux œuvres pour piano de Messiaen: *Île de feu II* (1950) et *Neumes rythmiques* (1950) (Plouffe 1983). En 1956, le groupe inclut François Morel, Serge Garant, Otto Joachim et Jeanne Landry, et prend le nom de Musique de notre temps (1956-1958) (Lefebvre 1986, 54).

Les années 1960 commencent en force avec un événement qui va contribuer sans l'ombre d'un doute à l'essor de la musique contemporaine au Québec: la Semaine internationale de musique actuelle organisée par Pierre Mercure, qui a lieu du 3 au 8 août 1961 à Montréal (Richer 1983; Rivest 1998). Au cours de cette semaine d'activités centrées sur la création musicale, le public montréalais peut entendre des œuvres d'Istvan Anhalt, Milton Babbitt, David Berhman, John Cage, Wlodzimierz Kotonski, György Ligeti, Richard Maxfield, Krzysztof Penderecki, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse et Christian Wolff, ainsi que celles des Québécois Pierre Mercure et Serge Garant. Cet événement, même s'il a reçu un accueil mitigé de la part du public et de la presse (Rivest 1998, 55)⁶, a en quelque sorte ouvert la voie à la fondation de la SMCQ. En effet, Mercure aspire à poursuivre l'expérience et à la réitérer de façon régulière afin de pallier le retard considérable que le Canada affiche sur le plan des techniques d'écriture et des nouvelles technologies en regard des États-Unis et de l'Europe (Rivest 1998, 56). Il soumet à Wilfrid Pelletier⁷, alors directeur du Service de la musique du Ministère des Affaires culturelles du Québec (MACQ), diverses idées de concerts de musique contemporaine et d'ébauches de programmation pour ensemble de chambre (Rivest 1998, 63). Pendant les années qui vont suivre, les deux musiciens élaboreront le projet d'établir une société de musique contemporaine dont les buts sont de « faciliter la création et la diffusion d'œuvres nouvelles; de favoriser les échanges d'œuvres de créateurs et d'interprètes avec l'étranger; de développer la compréhension du fait musical contemporain; et de situer notre nouvelle musique dans le contexte du monde musical actuel » (Galaise 1997, 41-42).

1954 sont citées dans Lefebvre 1986, 49-50.

- ⁵ La SMCQ présenta plusieurs œuvres de Pierre Boulez, notamment *Structures II* (1961) à l'occasion de son premier concert le 15 décembre 1966. De Serge Garant, seule *Asymétries n° 1* (1958) fut interprétée par le pianiste Claude Helffer le 31 mars 1965 au Domaine musical.
- ⁶ Rivest s'appuie notamment sur deux articles: Eric McLean, « One Narrow Aspect of Today's Music », *The Montreal Star*, samedi 12 août 1961, p. 10; Jean Vallerand, « Le Festival de musique actuelle », *Le Devoir*, lundi 14 août 1961, p. 8.
- ⁷ L'idée de créer une société spécialisée en musique contemporaine inspirera le chef d'orchestre et administrateur Wilfrid Pelletier. Grâce à son aide, la SMCQ recevra une subvention de démarrage du ministère des Affaires culturelles du Québec. Cf. programme du deuxième concert de la SMCQ, 16 février 1967.

Ces années de grandes réalisations contribuent à l'avancement des politiques culturelles au Québec. Au cours de la même période, on assiste à la mise en place d'importants organismes subventionnaires dont le Conseil des arts de Montréal (1956) et le Conseil des arts du Canada (1957), ainsi qu'à la création du Ministère des Affaires culturelles du Québec (1961) par le gouvernement libéral de Jean Lesage. Il ne faut pas non plus oublier le rôle primordial de la Société Radio-Canada (créée en 1936) dans la diffusion radiophonique et télévisuelle de la musique contemporaine. C'est à Radio-Canada que Maryvonne Kendergi présente, de 1957 à 1963, plus de 200 entretiens radiophoniques avec les plus grands compositeurs et interprètes de l'époque et des concerts captés dans les principaux festivals européens (Bail 1985; 2002). L'émission *L'heure du concert* de Pierre Mercure permet aussi à la musique contemporaine de faire une entrée remarquée à la télévision. Ainsi, entre 1963 et 1965, Mercure fait venir successivement à Montréal Boulez (1963), Stockhausen (1964), Earle Brown et Bruno Maderna (1965) pour son émission (Rivest 1998, 63).

La génération des Pierre Mercure, Clermont Pépin, Serge Garant, Bruce Mather, François Morel et Gilles Tremblay arrive à maturité au cours des années 1960 et ouvre alors les portes du milieu musical québécois aux courants avant-gardistes⁸. Forts de la position de plusieurs d'entre eux au sein des institutions d'enseignement⁹, ces compositeurs participent largement à la formation et au développement d'une culture musicale axée sur la création, la recherche et la diffusion d'une musique proprement québécoise et résolument contemporaine. La création de la SMCQ en 1966 par un comité constitué de Serge Garant, de Jean Papineau-Couture, de Maryvonne Kendergi, de Hugh H. Davidson, de Wilfrid Pelletier et de Robert Giroux¹⁰, sera le fruit de cette conjoncture historique et artistique exceptionnellement favorable.

La SMCQ et l'institutionnalisation de l'avant-garde

Dès sa fondation, la SMCQ se fixe six objectifs qui sont formulés dans les lettres patentes, soit 1) de diffuser et promouvoir la musique contemporaine canadienne et internationale; 2) de former et entretenir en permanence son propre orchestre; 3) d'offrir au public des concerts et des représentations musicales à des fins de divertissement, d'information ou d'éducation; 4) de reconnaître et de faire reconnaître

la valeur des œuvres musicales – ce qui sous-entend de rejouer des œuvres afin d'en faire des classiques –; 5) de distribuer des prix et des récompenses – projet qui sera remis à plus tard – et 6) de se livrer à toute autre activité de nature à promouvoir la diffusion de la musique contemporaine canadienne et internationale. Ces objectifs sont en lien avec le projet initial de Mercure et Pelletier qui souhaitaient mettre sur pied un organisme pour soutenir la création et la diffusion de la musique canadienne et internationale afin d'éduquer les musiciens, les critiques musicaux et le public. C'est dans ce cadre que Maryvonne Kendergi organise par exemple des rencontres avec des compositeurs; Luciano Berio est son premier invité en 1968 (Galaise 1997, 43; Bail 2002, 327).

PROGRAMMATION

En accord avec ces six objectifs, la SMCQ s'engage à présenter sur une base régulière des concerts exclusivement voués à la nouvelle musique. C'est pourquoi la fondation de la SMCQ s'accompagne de la formation d'un Ensemble de la SMCQ qui portera le nom de Groupe instrumental de Montréal de 1966 à mars 1971¹¹.

Le programme des cinq premières saisons (de 1966 à 1971) du Groupe instrumental de Montréal est bien rempli puisqu'il présente 178 œuvres (dont 133 œuvres différentes) réparties en 36 concerts (soit environ cinq pièces par concert)¹². Les compositeurs les plus fréquemment joués sont Berio, Stockhausen, Tremblay et Webern. La SMCQ organise également quelques concerts entièrement consacrés à un compositeur-vedette en visite à Montréal. C'est le cas à trois reprises dans la période qui nous intéresse, soit pour le concert du 21 novembre 1968, où Luciano Berio dirige l'ensemble et le mezzo-soprano Cathy Berberian dans cinq de ses œuvres; celui du 5 novembre 1970, où Yvonne Loriod interprète deux œuvres d'Olivier Messiaen, *Les Visions de l'Amen* (1943) pour deux pianos (avec le compositeur au second piano) et des extraits des *Vingt Regards sur l'Enfant Jésus* (1944) pour piano solo; et enfin ceux du 2 et 3 mars 1971, où Karlheinz Stockhausen et son groupe présentent plusieurs œuvres du compositeur allemand. La SMCQ cherche également à se rapprocher du grand public grâce à deux concerts, repris chacun deux fois, et qui furent présentés à l'Exposition universelle les 22, 23, 24 et 25 août 1967. Y sont jouées d'ailleurs les œuvres de plusieurs Canadiens: Jean Papineau-Couture, Serge Garant, Jacques Hétu, Otto Joachim et Gilles Tremblay. La

⁸ Ces compositeurs sont tous nés entre 1926 et 1939.

⁹ Tremblay devient professeur de composition au Conservatoire de Montréal dès 1962 (à 30 ans). En 1966, Garant est engagé à l'Université de Montréal (à 37 ans) et Mather à l'Université McGill (à 27 ans).

¹⁰ Les lettres patentes de l'organisme ont été émises le 25 janvier 1967.

¹¹ Société de musique contemporaine du Québec. Site de la SMCQ: http://www.smcq.qc.ca/smcq/bio.f/e/ensemblede-lasmcq_.php, consulté le 10 février 2008. Toutefois, la première mention explicite du Groupe instrumental de Montréal dans le programme du concert daté du 25 avril 1968, soit le 12^e concert de la SMCQ.

¹² L'annexe 1 présente un tableau statistique de la programmation du Groupe instrumental de Montréal entre 1966 et 1971. Il a été réalisé à partir des programmes de concert de la SMCQ.

musique québécoise et canadienne est en fait très présente dans le programme artistique de la société qui, entre 1966 et 1971, commande des œuvres à Gilles Tremblay, Norma Beecroft, Jacques Hétu et R. Murray Schafer. Du premier, *Souffles (Champs II)* est jouée le 21 mars 1968 et le 13 décembre 1968. De la seconde, *Rasas 1* est présentée quatre fois: deux fois lors du concert du 9 janvier 1969, puis le 15 mai 1970 et le 29 janvier 1971 (Beaucage 2007¹³). Enfin, l'œuvre de Hétu, *Cycle*, op. 16, est interprétée les 5 et 12 février 1970, et celle de Murray Schafer, *Music for the Morning of the World*, le 25 février 1971.

De l'ensemble de la programmation de ces premières saisons se détache un petit noyau de six compositeurs qui sont joués plus de sept fois: Berio (11), Garant (8), Messiaen (8), Stockhausen (10), Tremblay (10) et Webern (9). On observe que ce lot de privilégiés compte autant de compositeurs canadiens qu'euro-péens. De plus, ces noms sont alors directement associés à une esthétique: celle du constructivisme sériel pour lequel Webern a servi de modèle. Messiaen se trouve également associé à cette esthétique parce qu'il a donné une impulsion nouvelle au courant avec les œuvres qui se situent dans la foulée de ses *Quatre Études de rythme* (1949-1950) et qui influenceront des compositeurs comme Stockhausen. Ce groupe restreint de compositeurs, qui représente un dixième de tous les compositeurs joués par le Groupe instrumental de Montréal, est responsable d'environ un tiers du catalogue des œuvres de l'orchestre (29 % des œuvres au répertoire et 31 % des œuvres exécutées). En ayant recours aux compositeurs les plus engagés et actifs dans le domaine du constructivisme sériel, les organisateurs souhaitent doter ce courant d'assises solides afin, d'une part, que le public puisse mieux le comprendre, et d'autre part, pour que le courant lui-même et les compositeurs qui le défendent puissent progresser. Nous pouvons aussi y voir la détermination des fondateurs de donner à la SMCQ une orientation esthétique définitivement tournée vers la modernité européenne et plus particulièrement celle que domine alors la génération de Boulez. En fait, la SMCQ permettra de rattraper rapidement le temps perdu et fera en sorte de donner au public l'occasion de non seulement connaître les œuvres qui jalonnent la modernité musicale d'avant guerre, mais aussi d'établir les liens nécessaires entre ces œuvres fondatrices et les œuvres contemporaines.

Il est évident que cette situation fera en sorte de privilégier certains compositeurs. On remarque ainsi que Garant, directeur musical de la formation, voit sa musique interprétée huit fois pendant les premières saisons de la SMCQ. Sur l'ensemble des 178 exécutions qui constituent notre corpus d'analyse, ce nombre semble peu significatif. Toutefois, lorsque nous considérons que chaque compositeur a été joué en moyenne trois fois (2,97), nous constatons que la musique de Serge Garant a été exécutée près de trois fois (2,69) plus souvent que celles de tous les autres compositeurs. À la lumière de ces données, il est possible d'affirmer que Garant profite largement de la SMCQ pour diffuser ses œuvres. Sans la société, on peut se demander où ses œuvres auraient été jouées. Cette question se pose tout aussi bien pour les autres compositeurs de l'époque. Il nous semble donc nécessaire de nuancer les propos que Réjean Beaucage nous a communiqués lorsque nous l'avons approché en sa qualité d'auteur d'un ouvrage en préparation sur l'histoire de la SMCQ:

Qu'en est-il, historiquement, du poste de directeur musical/artistique à la SMCQ? En ce qui concerne Serge Garant, il est clair qu'il a utilisé ce pouvoir, envers lui-même, avec une parcimonie qui l'honore. Garant n'a reçu durant ses 20 ans à la barre de l'organisme qu'une seule commande de la SMCQ, pour *Circuits II* (1972), et seulement trois de ses œuvres y ont été créées (*Offrande III*, le 28 mars 1971 à la salle Claude-Champagne; *Rivages*, le 27 octobre 1977 à la salle Pollack; et *Circuits II*). Sa musique a été interprétée 41 fois avant l'automne 1986, moment de son décès, dans un concert donné ou présenté par la SMCQ (sur 169 œuvres au total pour cette période); 21 fois à Montréal et 20 fois à l'extérieur. Durant les quatre dernières saisons pendant lesquelles il agissait comme directeur artistique, une seule de ses œuvres fut interprétée dans un concert de la SMCQ (*Quintette*, de 1978, par l'Ensemble Lontano sous la direction d'Odaline de la Martinez, le 31 octobre 1985)¹⁴.

Selon Beaucage, le total des œuvres de Garant jouées à la SMCQ ne constitue pas la preuve qu'il ait profité de sa situation de directeur musical et artistique de la société. Sur les 20 ans où il exerce ses fonctions, sa musique a été jouée 41 fois (12 œuvres différentes), soit pour une moyenne de deux pièces par saison. Cette moyenne s'inscrit dans la tendance amorcée au cours des cinq premières années (1.6 œuvres par saison). Cette présence dépasse d'ailleurs celle de Boulez au Domaine musical

¹³ Réjean Beaucage travaille présentement à la rédaction d'un ouvrage sur l'histoire de la SMCQ. Nous le remercions de nous avoir communiqué certaines informations concernant les particularités de la programmation de la SMCQ à ses débuts. Nous remercions également la SMCQ pour nous avoir donné accès à ses archives de concerts depuis sa création.

¹⁴ Cette citation provient d'un courriel de Réjean Beaucage datant du 2 octobre 2007.

¹⁵ Sophie Galaise remarque à juste titre que « [cela] détruit le mythe du compositeur trop timide pour oser programmer sa propre musique » (Galaise 1997, 46).

qui avait eu pour principe de n'insérer l'une de ses œuvres qu'une seule fois par saison (15 au total entre 1954 et 1966). Il ne s'agit pas pour nous de discuter plus longuement ces chiffres, somme toute bien relatifs. Mais ils nous permettent de constater que Garant demeure au cours de cette période l'un des trois compositeurs les plus joués à la SMCQ¹⁵, aux côtés de Gilles Tremblay (48 fois) et de Bruce Mather (33 fois) (Galaise 1997, 46), et que cet état de fait contribue à conférer une identité particulière à la SMCQ. D'autre part, dans le contexte de l'époque, il faut tenir compte du rôle que la SMCQ jouera dans l'essor des carrières des jeunes compositeurs québécois et canadiens. La SMCQ sera un tremplin idéal pour la musique de Garant comme pour celle de Tremblay, Mather puis, plus tard, Rea, Boudreau, Lesage et Bouliane.

La référence à Pierre Boulez nous amène à approfondir la comparaison entre la SMCQ et le Domaine musical, ces deux institutions étant dirigées par des compositeurs avant-gardistes devenus des chefs d'orchestre par nécessité, en quelque sorte. La société de concerts française avait établi à ses débuts une programmation de concerts en trois volets (Aguila 1992, 139-140) :

1) Un plan de référence où l'on présente des œuvres du passé ayant une résonance actuelle, celles de Machaut, Dufay, Gabrieli, Gesualdo, Monteverdi, Dowland, Bach, Mozart, Beethoven. Il est abandonné en 1957 ;

2) Un plan de connaissance qui est une tentative de « classiciser » les compositeurs modernes tels Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Berg, Webern, Ives et Varèse ;

3) Et un plan de recherche qui va rapidement devenir la préoccupation première du Domaine musical : les premières auditions inscrites dans une perspective historique. On y présente essentiellement les œuvres des compositeurs de la génération de Messiaen et de celle de Boulez et Stockhausen.

Cette planification évoluera lentement vers une concentration des efforts sur les second et troisième volets. Cette évolution correspond à ce qui deviendra une « institutionnalisation » de la création, c'est-à-dire l'instauration d'un modèle fixe qui régit l'organisation structurelle et la mise en valeur des œuvres dans le cadre de la programmation des concerts de musique contemporaine. Pour sa part, en accord avec ses objectifs de départ, la SMCQ reprend les plans de connaissance et de recherche proposés par le Domaine musical. Citons à ce propos

Serge Garant, qui commente la première saison de la SMCQ :

Nous avons joué cette année deux classiques de la musique contemporaine : Varèse et Webern ; quatre brillants représentants de la jeune musique : Boulez, Cage, Kagel et Stockhausen, ainsi que six compositeurs canadiens : Mather, Morel, Schafer, Somers, Tremblay et moi-même. Nous entendons continuer dans le même sens : donner à la fois des classiques, des jeunes qui marquent la musique ailleurs, et des compositeurs d'ici¹⁶.

La SMCQ souhaite ainsi d'emblée instaurer une tradition de compositeurs contemporains¹⁷, et valoriser la création musicale.

PÉRIODISATION

Il semble que le choix du répertoire de la SMCQ corresponde à une division à la fois temporelle et esthétique. En effet, alors que le Domaine musical soutenait, du moins à ses débuts, une périodisation de l'histoire de la musique comprenant une ère tonale (progressant du Moyen Âge au style classique) et une ère contemporaine séparées par une rupture au XIX^e siècle, la SMCQ se concentre sur le seul XX^e siècle, partagé en deux temps (premier temps : celui des « classiques contemporains » ; second temps : celui de la « connaissance-crédation »), la charnière étant la Deuxième Guerre mondiale. Quoique d'autres sociétés de concerts spécialisées en musique contemporaine comme Les Événements du Neuf (1978-1990), l'Ensemble contemporain de Montréal (1987-) et le Nouvel ensemble moderne (1989-) présenteront elles aussi régulièrement des « classiques », c'est également sur cette ère contemporaine que se concentreront leurs efforts sur le plan de la diffusion.

MUSICIENS ET EXÉCUTION

En ce qui concerne l'exécution des œuvres, ni le Domaine musical ni la SMCQ ne possèdent d'ensemble *permanent* de musiciens. Plutôt qu'à un groupe fixe de musiciens travaillant ensemble sur une base très régulière, les deux sociétés font appel à un ensemble à géométrie variable ; chaque organisme engage les interprètes en fonction de sa programmation. Au départ, les interprètes du Groupe instrumental de Montréal de la SMCQ ont été recrutés par Wilfrid Pelletier au sein de l'Orchestre symphonique de Montréal et parmi les connaissances de Serge Garant. Par la suite, se sont ajoutés des musiciens issus des principales institutions d'enseignement telles que le

¹⁶ Serge Garant, note du programme du troisième concert de la SMCQ, 5 avril 1967.

¹⁷ Au cours de ses cinq premières années d'existence, on constate que la SMCQ rejoue 45 œuvres (34 %) de son répertoire. Parmi les œuvres reprogrammées, 38 % ont été écrites par le petit noyau de compositeurs joués plus de sept fois et nommés plus haut. Le compositeur dont les œuvres sont les plus jouées et rejouées est Gilles Tremblay.

Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal, l'Université de Montréal et l'Université McGill¹⁸. En bref, la SMCQ souhaite s'adjoindre les meilleurs instrumentistes locaux. De même, Boulez disposa rapidement d'un bassin de musiciens locaux spécialisés dans le répertoire contemporain sur lequel il put compter. Pour certaines œuvres particulièrement difficiles, il a eu l'opportunité d'inviter des solistes européens de réputation internationale qui maîtrisaient déjà ces œuvres¹⁹. La nécessité de disposer d'un ensemble réellement voué au répertoire contemporain va inciter les deux sociétés de concerts à accorder une place prépondérante à la formation des interprètes en incitant ceux-ci à se spécialiser et à travailler à l'aide de techniques nouvelles, le but étant d'atteindre une qualité parfaite de l'exécution. Cependant, avec un ensemble à géométrie variable, le travail est toujours à recommencer puisque les musiciens ne participent pas de façon régulière aux activités de la société.

Cette perfection de l'exécution sera également recherchée par les ensembles québécois qui viendront à la suite de la SMCQ, comme le Nouvel ensemble moderne (NEM) dirigé par Lorraine Vaillancourt; celle-ci souhaite démontrer la valeur intrinsèque d'une œuvre en la rejouant. Le NEM parviendra à se doter d'un orchestre fixe (certains musiciens fondateurs y œuvrent toujours), ce qui permet à sa directrice d'assurer un suivi, d'organiser de nombreuses répétitions, de constamment améliorer le niveau technique des interprètes et d'approfondir l'interprétation des œuvres. En France, l'Ensemble intercontemporain fondé par Boulez en 1976 offre une autre réponse à la nécessité de former les musiciens. Spécialisé dans la musique du xx^e siècle, ce groupe permanent de 31 solistes est original sur plusieurs points. D'abord, les musiciens sont engagés pour une durée indéterminée et sont redevables de deux tiers du temps de travail habituel. On accorde ainsi une importance particulière aux nombreuses heures de répétition comme gage de l'excellence de l'exécution des œuvres.

Ensuite, on permet aux musiciens d'exercer des activités musicales en dehors de l'Ensemble, car un interprète doit rester en contact avec d'autres instruments afin de conserver une pleine maîtrise de son propre instrument. Enfin, chaque musicien étant considéré individuellement comme soliste, il est possible d'aborder des œuvres dans des formations peu courantes et de s'engager dans des projets de création à caractère expérimental.

FINANCEMENT

Dans un autre ordre d'idées, le Domaine musical ne cessa de revendiquer sa prise en charge par l'État. À ses débuts, le Domaine a fait appel aux dons d'amis pour couvrir le déficit. Il s'agit en fait d'un effort supplémentaire de certains mécènes privés pour aider l'organisme à faire face à une situation financière précaire. Ces dons importants (souvent supérieurs à 15 000 francs) permettaient de couvrir environ 30 % du budget annuel (Aguila 1992, 62-63). Les subventions étatiques, dont le Domaine a bénéficié dès sa troisième saison, ont été au départ très faibles (entre 3,6 % et 4 %). Puis l'attitude de l'État envers le Domaine musical a évolué progressivement à partir de la huitième saison (1960-1961) où on lui accorde une subvention nettement supérieure aux précédentes (11,6 % des recettes). Pour les cinq dernières saisons, les subventions représentèrent entre 31 % et 70 % de la ventilation globale, ce qui est considérable. Mais les fonds accordés par l'État sont loin de suffire et le conseil d'administration du Domaine doit trouver d'autres moyens de financer les opérations de l'organisme: vente de billets individuels, vente d'abonnements de saison et d'abonnements de soutien (au coût parfois 10 fois plus élevé que le prix de base), programme spécial pour étudiants, donation, réception après concert (soulignant l'importance du cadre social du concert), etc. Ainsi, le Domaine musical, tout en dépendant du soutien gouvernemental, s'insère dans l'économie de marché qui s'appuie sur la loi de l'offre et de la demande (Aguila 1992).

Tableau 1: Bilan comptable de la saison 1963-1964 du Domaine musical (Menger 2001, 232).

Subvention de l'État	12 000 F	(11,5 %)
Abonnements d'honneur	11 045 F	(10,6 %)
Dons d'amis pour combler le déficit	25 527 F	(24,4 %)
Abonnements	23 167 F	(22,2 %)
Vente de billets aux guichets	16 079 F	(15,4 %)
Divers (royalties de firmes phonographiques, ventes de programmes, droits d'enregistrement versés par la RTF, etc.)	16 611 F	(15,9 %)

¹⁸ Sophie Galaise a établi la liste complète des membres du Groupe instrumental de Montréal et de l'Ensemble de la SMCQ entre 1966 et 1986. Cf. Galaise 1997, 52.

¹⁹ Jésus Aguila donne un aperçu des membres réguliers de l'Ensemble du Domaine musical et des solistes invités. Cf. Aguila 1992, 148-149.

Pour sa part, dès ses débuts, la SMCQ est reconnue par les deux paliers de gouvernement et obtient rapidement une aide financière. Dès sa première saison, la SMCQ reçoit une subvention de démarrage de 15 000 \$ du Ministère des Affaires culturelles du Québec. Cette aide sera ensuite réitérée annuellement. À partir de 1968, la SMCQ obtient aussi une subvention du Conseil des Arts du Canada pour les commandes d'œuvres aux compositeurs canadiens (Gilles Tremblay, Norma Beecroft, Jacques Héту et R. Murray Schafer).

La comparaison entre les bilans comptables du Domaine musical (Tableau 1) et de la SMCQ (Tableau 2) montre des différences importantes entre les sources de revenus des deux organismes. Durant les premières années, le Domaine musical s'est naturellement tourné vers le mécénat privé puisque les subventions étaient inaccessibles pour des raisons esthétiques et aussi de conflit de personnalité²⁰. Il faudra attendre la nomination d'André Malraux comme ministre des Affaires culturelles pour que l'État change d'attitude envers le Domaine musical et lui octroie ses premières subventions (Aguila 1992, 87-105). Au contraire, le financement de la SMCQ est pris en charge dès le départ par l'État et les organismes gouvernementaux. L'apport privé, correspondant à la vente de billets et de programmes de concerts, représente une part minime des recettes annuelles. Cette constatation établit un corrélat avec la faible culture de mécénat dans la communauté francophone québécoise, comparativement à celle présente dans la culture française (et européenne en général).

Bien que la SMCQ soit constituée en organisme sans but lucratif, elle doit démontrer sa volonté de diversifier ses sources de financement pour ne pas dépendre uniquement du gouvernement. Par conséquent, la société tente d'élargir et de fidéliser son public par la recherche d'un lieu dédié à la création. Ce lieu est aujourd'hui la salle Pierre-Mercure du centre Pierre-Péladeau, à Montréal. Lors de sa fondation, la SMCQ jouait principalement à la salle Claude-Champagne, puis elle se dirigea progressivement vers le centre-ville en se pro-

duisant également au théâtre Maisonneuve de la Place-des-Arts à partir de la fin de l'année 1968. De 1975 à 1992, la SMCQ sera surtout associée à la salle Pollack de l'Université McGill. Elle s'installera ensuite à la nouvelle salle Pierre-Mercure du centre Pierre-Péladeau, inauguré en 1992. Le Domaine musical va également présenter ses concerts dans des lieux prestigieux : le Petit Théâtre Marigny de 1954 à 1956, la salle Gaveau de 1956 à 1959, le théâtre de l'Odéon de 1959 à 1968 et enfin, le Théâtre de la Ville de 1968 à 1973 (Aguila 1992, 64). Le passage d'une salle à l'autre est non seulement un indice de la popularité des concerts du Domaine musical²¹, mais correspond également à l'évolution de son public. À la suite du départ de Boulez, les abonnés d'honneur et de soutien commencèrent à désertier le Domaine. Son successeur, Gilbert Amy²², se tourna alors vers un nouveau public, plus jeune mais moins argenté. Le Théâtre de la Ville fut choisi pour deux raisons principales : son architecture en gradins, qui lui confère un caractère populaire, et la grande capacité d'occupation de la salle, ce qui permet de maintenir assez bas le coût des places ordinaires. Dans ces conditions, le public répondit aux attentes des organisateurs, et pour les dernières saisons du Domaine musical, le taux d'occupation de la salle oscilla entre 69 et 95 % (Aguila 1992, 74-78).

Conclusion

Fondée en 1966, la Société de musique contemporaine du Québec fait figure de pionnière dans le développement et la promotion de la musique du xx^e siècle au Québec. Elle a participé activement à l'institutionnalisation de la musique contemporaine, notamment par la création d'un nouveau répertoire de musiques nouvelles (modernité) et le souhait de contribuer à la conservation des œuvres afin d'en faire des « classiques » (tradition).

Grâce au travail constant de son directeur artistique, Serge Garant, à sa rigueur face aux intentions du compositeur et à la partition à rendre, la SMCQ a participé à la formation de nombreux interprètes en les incitant à jouer « ce qui est écrit » (Leroux 1996, 24). Elle a en

²⁰ « Ce Monsieur [Pierre Boulez] nous eng... à longueur d'année et nous demande une subvention? Refusé » (propos attribués à un membre de la commission chargée d'attribuer la subvention du ministère de l'Éducation nationale). Propos rapportés par Antoine Goléa dans *Témoignage chrétien* (date de publication non identifiée, sans doute 1954), cités dans Aguila 1992, 87.

²¹ Le Petit Théâtre Marigny offre 250 places comparativement au Théâtre de l'Odéon et au Théâtre de la Ville qui permettent d'accueillir plus respectivement 1280 et 1090 auditeurs.

²² Compositeur et chef d'orchestre né en 1936 à Paris, Gilbert Amy fait des études de musique au Conservatoire de Paris où il sera l'élève de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen. En 1967, il prend la tête du Domaine musical, à la suite du départ de Pierre Boulez, tâche qu'il assume jusqu'au début 1974, date à laquelle cesseront les activités de la société.

Tableau 2 : Bilan comptable de la saison 1968-1969 de la SMCQ (source : SMCQ).

Subvention du Ministère des Affaires Culturelles du Québec	20000 \$	(48,9 %)
Conseil des Arts du Canada	16500 \$	(40,3 %)
Radio-Canada (pour diffusion d'un concert)	1000 \$	(2,4 %)
Vente de billets aux guichets	2813 \$	(6,9 %)
Divers (vente de programme, intérêts, etc.)	616 \$	(1,5 %)

outre encouragé un bon nombre de compositeurs québécois qui partagent une certaine conception de la modernité musicale en leur donnant la possibilité d'entendre leur œuvre exécutée par un ensemble professionnel.

La SMCQ a beaucoup bénéficié des subventions des organismes gouvernementaux durant les années 1966 à 1971, mais elle doit en même temps diversifier ses sources de financement. C'est pourquoi elle vise à un élargissement et à une fidélisation de son public, notamment en se dotant d'un lieu de diffusion qui lui est propre. De nos jours, les institutions de musique contemporaine paraissent plus que jamais nécessaires à la diffusion et à la formation de

la création musicale, comme en témoigne leur nombre qui va en s'accroissant. La SMCQ est l'un de ces organismes culturels qui, fort de l'héritage du Domaine musical et des expériences des modernes de la première moitié du xx^e siècle, tente de soutenir un art dont la compréhension est loin d'être évidente pour le grand public. Elle a ouvert la voie à plusieurs groupes du Québec comme Les Événements du Neuf (1978-1990), l'Ensemble contemporain de Montréal (1987-) et le Nouvel ensemble moderne (1989-). Elle a également servi de modèle à l'établissement des New Music Concerts de Toronto (1971-) avec lesquels elle a collaboré à plusieurs reprises (Beecroft 1997). ◀

Annexe 1 : Tableau statistique de la programmation du Groupe instrumental de Montréal de la SMCQ (1966-1971).

N°	Nom du compositeur	Nombre de fois joué à la SMCQ	Nombre de fois joué sur le total (%)	Nombre d'œuvres différentes	Nombre d'œuvres différentes sur le total (%)	Nombre de reprises des œuvres	Nombre de reprises sur le total (%)
1	William Albright	2	1,12	2	1,50	0	0,00
2	Gilbert Amy	1	0,56	1	0,75	0	0,00
3	Istvan Anhalt	1	0,56	1	0,75	0	0,00
4	Claude Balif	1	0,56	1	0,75	0	0,00
5	Norma Beecroft	4	2,25	1	0,75	3	6,67
6	Maurice Benhamou	1	0,56	1	0,75	0	0,00
7	Cathy Berberian	1	0,56	1	0,75	0	0,00
8	Alban Berg	4	2,25	3	2,26	1	2,22
9	Luciano Berio	12	6,74	9	6,77	3	6,67
10	William Bolcom	3	1,69	3	2,26	0	0,00
11	André Boucourechliev	4	2,25	1	0,75	3	6,67
12	Pierre Boulez	6	3,37	5	3,76	1	2,22
13	Sylvano Bussotti	3	1,69	2	1,50	1	2,22
14	John Cage	1	0,56	1	0,75	0	0,00
15	Marius Constant	1	0,56	1	0,75	0	0,00
16	George Crumb	3	1,69	2	1,50	1	2,22
17	Luigi Dallapiccola	1	0,56	1	0,75	0	0,00
18	William Douglas	1	0,56	1	0,75	0	0,00
19	Jean-Claude Éloy	3	1,69	1	0,75	2	4,44
20	Ensemble Ars Nova	1	0,56	1	0,75	0	0,00
21	Morton Feldman	1	0,56	1	0,75	0	0,00
22	Serge Garant	8	4,49	6	4,51	2	4,44
23	Steve Gellman	2	1,12	1	0,75	1	2,22
24	Richard Grégoire	1	0,56	1	0,75	0	0,00
25	Hugh Hartwell	1	0,56	1	0,75	0	0,00

26	Roman Haubenstock-Ramati	1	0,56	1	0,75	0	0,00
27	John Hawkins	3	1,69	2	1,50	1	2,22
28	Alan Heard	3	1,69	3	2,26	0	0,00
29	Jacques Hétu	3	1,69	2	1,50	1	2,22
30	Sydney Hodkinson	1	0,56	1	0,75	0	0,00
31	Charles Ives	3	1,69	3	2,26	0	0,00
32	Otto Joachim	3	1,69	2	1,50	1	2,22
33	André Jolivet	1	0,56	1	0,75	0	0,00
34	Mauricio Kagel	1	0,56	1	0,75	0	0,00
35	Eugène Kurtz	1	0,56	1	0,75	0	0,00
36	Alain Louvier	1	0,56	1	0,75	0	0,00
37	Witold Lutoslawski	1	0,56	1	0,75	0	0,00
38	Gérard Masson	1	0,56	1	0,75	0	0,00
39	Bruce Mather	7	3,93	5	3,76	2	4,44
40	Yori-Aki Matsudaïra	2	1,12	1	0,75	1	2,22
41	Peter Maxwell Davies	1	0,56	1	0,75	0	0,00
42	Olivier Messiaen	8	4,49	5	3,76	3	6,67
43	François Morel	5	2,81	4	3,01	1	2,22
44	Jean Papineau-Couture	4	2,25	3	2,26	1	2,22
45	Clermont Pépin	1	0,56	1	0,75	0	0,00
46	Henri Pousseur	3	1,69	2	1,50	1	2,22
47	Roger Reynolds	2	1,12	1	0,75	1	2,22
48	R, Murray Schafer	4	2,25	4	3,01	0	0,00
49	Arnold Schoenberg	2	1,12	2	1,50	0	0,00
50	Makoto Shinohara	1	0,56	1	0,75	0	0,00
51	Harry Somers	3	1,69	2	1,50	1	2,22
52	Karlheinz Stockhausen	10	5,62	8	6,02	2	4,44
53	Igor Stravinski	5	2,81	3	2,26	2	4,44
54	Yuji Takahashi	1	0,56	1	0,75	0	0,00
55	Toru Takemitsu	1	0,56	1	0,75	0	0,00
56	Gilles Tremblay	11	6,18	6	4,51	5	11,11
57	Edgard Varèse	5	2,81	3	2,26	2	4,44
58	Claude Vivier	1	0,56	1	0,75	0	0,00
59	Anton Webern	9	5,06	7	5,26	2	4,44
60	Iannis Xenakis	2	1,12	2	1,50	0	0,00
	TOTAL	178	100	133	100	45	100

RÉFÉRENCES

AGUILA, Jésus (1992). *Le Domaine musical*, Paris, Fayard.

BEAUCAGE, Réjean (2007). « RE: SMCQ » (2 octobre). Courrier électronique à Ariane Couture.

BAIL, Louise (réd.) (1985). « Musialogue: Maryvonne Kendergi », *Cahiers de l'ARMuQ*, vol. 5, mai.

_____ (2002). *Maryvonne Kendergi: la musique en partage*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH.

BEECROFT, Norma (1997). « Serge Garant and New Music Concerts », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, décembre, p. 55-58.

BOIVIN, Jean (2001). « Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 5, nos 1-2, décembre, p. 75-90.

_____ (2002). « La recherche consacrée aux compositeurs québécois depuis un quart de siècle », Denise LEMIEUX (éd.), *Traité de la culture. Le Québec: son patrimoine, ses modes de vie et ses productions culturelles*, Québec, IQRC/Presses de l'Université Laval, coll. « Culture et société », p. 677-695.

COUTURE, Simon (1992). « Les origines du Conservatoire de musique du Québec », *Cahiers de l'ARMuQ*, vol. 14, mai, p. 42-64.

FLAMAND, Guylaine (2003). « Le Montreal Orchestra and Les Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941) », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, nos 1-2, décembre, p. 23-31.

GALAISE, Sophie (1997). « Serge Garant, directeur de la Société de musique contemporaine du Québec (1966-1986) », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, décembre, p. 41-54.

HUOT, Cécile (1983). « Les Festivals de Montréal », Helmut KALLMANN, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 24 mars 2008.

_____, Gilles POTVIN et Claire RHÉAUME (1983). « Orchestre symphonique de Montréal », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

KALLMANN, Helmut et Alexis LUKO (1983). « Ligue canadienne de compositeurs », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (2005). *Rodolphe Mathieu 1890-1962: L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec*, Sillery (QC), Septentrion.

_____ (2003). « Les Soirées Mathieu (1930-1935) », *Les Cahiers des Dix*, n° 57, p. 85-118.

_____ (2002). « Histoire de l'art musical dans la société québécoise », Denise LEMIEUX (éd.), *Traité de la culture. Le Québec: son patrimoine, ses modes de vie et ses productions culturelles*, Québec, IQRC/Presses de l'Université Laval, coll. « Culture et société », p. 661-676.

_____ (2001). « La Semaine annuelle de musique de Montréal sous les auspices du Delphic Study Club, 1923-1937 », *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 21, n° 2, p. 60-76.

_____ (1986). *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau.

LEROUX, Robert (1996). « Serge Garant, chef d'orchestre, ou l'initiation exigeante », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 2, p. 23-26.

MCLEAN, Eric (1983). « Montreal Orchestra », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

MENGER, Pierre-Michel (2001). *Le paradoxe du musicien: le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan, coll. « Musique et champ social ».

PAPINEAU-COUTURE, Isabelle (1983). « Société de musique canadienne », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

PLOUFFE, Hélène (1983). « François Morel », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 28 mai 2008.

RICHER, Lyse (1983). « Semaine internationale de musique actuelle », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index/.cfm?PgNm=TCESearch&Params=Q1>, consulté le 23 mars 2008.

RIVEST, Johanne (1998). « La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961) », *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 19, n° 1, p. 50-68.

ROCHON, Pierre et Suzanne THOMAS (1983). « Maryvonne Kendergi », Helmut KALLMANN et al. (éd.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides; <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCEsearch&Params=Q1>, consulté le 14 août 2008.

Société de musique contemporaine du Québec, www.smcq.qc.ca, consulté le 23 mars 2008.

STEINEGGER, Catherine (2005). « Apport et influences du théâtre sur le parcours boulezien », Colloque international « La pensée de Pierre Boulez à travers ses écrits », Paris, École nationale supérieure, 5 mars; <http://www.entretiens.asso.fr/Boulez>, consulté le 21 mai 2008.