

Trois oeuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967

Three Memorable Quebec Musical Compositions, Broadcast Daily on the Site of Montreal's World Fair in 1967

Jean Boivin and Patrick Hébert

Volume 19, Number 1-2, Spring–Fall 2018

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006).
Numéro spécial pour le 40^e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069878ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1069878ar>

[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

Boivin, J. & Hébert, P. (2018). Trois oeuvres 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*, 19(1-2), 83–99. <https://doi.org/10.7202/1069878ar>

Article abstract

In 1967, the 100th anniversary of Canadian confederation, Montreal's hosting of the World Fair ("Expo 67") allowed many Quebec and Canadian composers to reach a large and varied public. Three particularly memorable works were broadcast daily in the fair's pavilions. Serge Garant composed film music for the thematic pavilion *Man and the Polar Regions* (an instrumental work that one year later would become *Amuya*), Gilles Tremblay prepared the soundtrack for the Quebec pavilion, while Otto Joachim created *Katimavik* in his private studio for the Canadian pavilion, a work played through loudspeakers out-of-doors, consisting entirely of electronic sounds. A number of documents show that these works, in an undeniably modernist aesthetic, were conceived in terms of a very particular context and public space, and that they had a considerable impact on the general public and critics alike.

Un impact culturel inestimable

L'Exposition universelle de Montréal, une manifestation de premier plan sanctionnée par le Bureau des expositions internationales, s'est tenue du 28 avril au 27 octobre 1967. Le thème choisi par les organisateurs était « Terre des hommes » et soixante-deux nations y participaient. « Expo 67 » – comme l'ont rapidement baptisée l'équipe du maire Jean Drapeau, les médias et le public – fut certainement, pour les milliers de Québécois et Canadiens venus la visiter, l'un des événements culturels marquants de cette décennie. Sur une superficie de 400 hectares, on avait construit 6 pavillons thématiques, 48 pavillons nationaux, 6 pavillons provinciaux et 27 pavillons d'institutions et d'industries.

Les visiteurs d'Expo 67 ont été sensibilisés à toutes les formes d'art et d'artisanat. On peut même parler d'une véritable immersion. Kiosques et théâtres, dont plusieurs petits théâtres à ciel ouvert, étaient disséminés sur deux îles adjacentes à l'île de Montréal. Pour quelques mois, l'architecture et le design sont devenus un sujet quotidien de commentaires et de discussion. Quel visiteur ne se souvient, par exemple, de l'immense pyramide renversée qui surmontait le pavillon du Canada, nommé *Katimavik*, des impressionnantes tentes en acier du pavillon de l'Allemagne, ou encore du magnifique pavillon de la France, l'un des rares à avoir été conservé? Or, tout comme le théâtre et la danse, la musique fut étroitement liée à ces espaces nouveaux et parfois passablement excentriques. Plus de 6000 concerts gratuits ont été offerts sur le site, sans compter les 672 manifestations présentées à la Place des Arts dans le cadre du Festival mondial rattaché à l'Exposition, une « immense fête où les arts d'interprétation de toutes les nations [étaient] à l'honneur » (Lefebvre, 1993, p. 103)¹. À titre d'exemple, les Jeunesses musicales du Canada (JMC) furent très actives tout au long de ces six mois mémorables. Elles disposaient du pavillon *L'homme et la musique* et ont notamment organisé un concours s'adressant aux jeunes compositeurs².

En fait, pendant toute la durée d'Expo 67, la création musicale contemporaine, à laquelle nous nous intéressons particulièrement ici, s'est vu encouragée et diffusée comme jamais précédemment au pays. La tenue de cette exposition internationale correspondait au

Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967

Jean Boivin (Université de Sherbrooke) et Patrick Hébert (Université de Montréal)

centenaire de la confédération canadienne, et de nombreuses œuvres furent commandées à des compositeurs canadiens en vue des célébrations, d'un océan à l'autre³. De plus, le comité consultatif pour les arts d'interprétation⁴ fit en sorte que la musique, loin d'être cantonnée aux nombreuses salles de concert construites pour l'occasion, accompagne les visiteurs dans leurs déambulations sur le vaste site, ainsi qu'à l'intérieur même de plusieurs pavillons. Un certain nombre d'œuvres nouvelles ont ainsi été commandées pour « animer », ou « habiter », des lieux spécifiques.

Une série d'œuvres nouvelles pour Expo 67

Une réalisation particulièrement remarquée fut le *Polytope de Montréal*, spectaculaire composition lumineuse et sonore conçue par Iannis Xenakis pour l'espace central du pavillon de la France. Le *Polytope de Montréal* deviendra, sur le plan international, l'œuvre la plus célèbre de celles qui furent créées lors d'Expo 67⁵. De son côté, le compositeur Eldon Rathburn, originaire du Nouveau-Brunswick, conçut une musique mixte destinée à accompagner le film *Labyrinth*, projeté dans le populaire pavillon de l'Office national du film (ONF), organisme où Rathburn travaillait depuis 1947⁶. Maurice Blackburn a composé pour sa part deux musiques de film, intitulées *Eau* et *Conquête*, à partir de matériaux concrets fournis par Gilles Tremblay, pour le pavillon du Québec. Une autre œuvre de Blackburn, *Six formes musicales audiovisuelles*, sur un texte de Marthe Blackburn et accompagnant la projection d'une série de dessins figuratifs de Norman McLaren, était

¹ Les notes sont à la fin de l'article.

présentée plusieurs fois par jour au pavillon *L'homme et la musique*⁷. Norma Beecroft, l'une des pionnières en ce domaine, conçut une musique électronique pour un théâtre de marionnettes. Quant à R. Murray Schafer il composa sur bande multipiste *Kaleidoscope*, pour le pavillon de la Chimie. Dans un autre ordre d'idée, une murale musicale à caractère pédagogique, intitulée *Le mur du son au xx^e siècle* et constituée d'un montage d'enregistrements qu'on écoutait à l'aide d'écouteurs, fut imaginée par la musicologue et pédagogue Andrée Desautels pour le pavillon des Jeunesses musicales (*L'homme et la musique*)⁸. Cette liste partielle est déjà significative mais on se doit d'y ajouter les noms de Serge Garant, d'Otto Joachim et de Gilles Tremblay, chargés respectivement d'une musique de film pour le pavillon thématique *L'homme et les régions polaires*, de la sonorisation du pavillon du Canada et de celle du pavillon du Québec, édifices qui comptèrent parmi les réalisations architecturales les plus audacieuses de l'Exposition. C'est à ces trois dernières œuvres que nous avons choisi de consacrer ces quelques pages.

Au cœur de l'importante participation canadienne et québécoise, les œuvres de Garant, Joachim et Tremblay nous apparaissent particulièrement dignes d'attention, et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, ces trois compositeurs allaient être appelés à jouer un rôle important dans le développement de la musique d'avant-garde à Montréal et au Québec. Or, l'importance des pavillons concernés, en particulier ceux de la province et du pays hôtes de l'Exposition, conféra immédiatement aux commandes un prestige indubitable, et assura aux compositeurs une reconnaissance officielle précieuse. Quant aux œuvres elles-mêmes, elles marquent une étape dans la carrière de chacun des compositeurs concernés. Elles établissent ou confirment avec conviction leur credo artistique respectif, tout en affirmant non moins clairement leur refus de tout compromis facile (alors que les circonstances auraient pu les inciter à une approche plus « populiste »). Comme le disque en témoigne de façon éloquent, chacune d'elles est substantielle, tout à fait représentative de la démarche de son auteur, et se réclame d'une esthétique résolument contemporaine. Ainsi, la partition de Garant révèle une maîtrise complète des techniques d'écriture post-sérielles (dont il est alors le principal tenant au Canada), tandis que Tremblay et Joachim ont réalisé de leur côté un audacieux montage de sons non instrumentaux, enregistrés sur bande magnétique, à une époque où les concepts de

musique concrète et électronique commencent à peine à s'imposer au Québec.

En dépit de leur avant-gardisme franc et volontaire, ces œuvres furent donc entendues durant toute la durée de l'Exposition par des dizaines, sinon des centaines de milliers de visiteurs, pour la plupart aucunement familiers avec la musique dite « contemporaine ». Même en tenant compte du fait que le degré d'attention réservé à ces « musiques d'ambiance » a certainement varié, aucun compositeur québécois n'avait atteint jusque-là un auditoire aussi nombreux, ni ce type de création suscité autant de discussions chez le grand public. Les œuvres de Tremblay et de Joachim ont d'ailleurs trouvé des échos très positifs dans les journaux montréalais du temps, ce qui apparaît d'autant plus significatif que peu de documentation subsiste sur les œuvres nouvelles diffusées plusieurs fois par jour à l'intérieur des pavillons d'Expo 67 ou dans l'espace qu'ils délimitaient. Enfin, et ceci a bien évidemment motivé notre choix, chacune de ces trois œuvres a été conçue pour un lieu précis et en tenant compte de dispositifs particuliers de reproduction sonore. Le concept d'espace sonore a donc été au cœur même du processus de création, et on verra que les trois compositeurs ont proposé des solutions originales à la problématique particulière à laquelle ils étaient confrontés. Nous tenterons aussi de montrer que le public non initié accepta mieux l'indéniable nouveauté des musiques qui leur étaient proposées en raison du contexte singulier de leur diffusion. Avant de nous arrêter spécifiquement sur ces trois réalisations, afin notamment d'en évaluer la portée, nous tenterons de décrire brièvement le contexte qui a rendu possible leur création.

Préparatifs de l'Exposition et recommandations de la Ligue canadienne des compositeurs

Si les commentateurs s'accordent à dire qu'Expo 67 suscita un intérêt sans précédent pour la création musicale canadienne et québécoise, il faut dire que l'événement fut préparé avec soin. D'emblée, il avait été prévu que la musique fasse partie intégrante de l'Exposition. À titre de président de la Ligue canadienne des compositeurs, le regretté Jean Papineau-Couture (1916-2000) écrivit dès le 22 juin 1964 une lettre en ce sens à Gilles Lefebvre, consultant permanent à la programmation des manifestations culturelles. Papineau-Couture, qui était alors également le directeur artistique de la Société de musique canadienne (placée sous l'égide de la Ligue canadienne des compositeurs), y dressait la liste des nombreuses

recommandations sur la place que devrait occuper la musique sur le site, et tout particulièrement la musique canadienne.

Une salle d'écoute devait être mise à la disposition des visiteurs pour leur offrir « des programmes de musique enregistrée comprenant toute la musique canadienne sérieuse, disponible sur disques ou sur bandes »⁹. Il était également suggéré que les diverses manifestations musicales proposées puissent inclure des concerts d'œuvres « électroniques et électroacoustiques, et [d']autres moyens d'avant-garde ». En outre, et cela témoigne avec éloquence de l'orientation qu'on souhaitait voir adopter quant à l'intégration des œuvres au lieu, la Ligue désirait qu'une salle spécialement destinée à la musique sérieuse (y compris électronique) fût construite sur le site, et que les compositeurs fussent consultés par « la direction et par les architectes eux-mêmes sur les spécifications acoustiques » d'une telle salle. Gilles Lefebvre répondit le 10 juillet que cette missive avait reçu un « accueil fort sympathique » de la part du Comité consultatif des arts du spectacle pour l'Expo 67, et la lettre de Jean Papineau-Couture fut transmise à la Commission du centenaire de la confédération¹⁰. En plus de ses activités au sein de la Ligue, Jean Papineau-Couture faisait partie du comité de planification des concerts qui allaient être présentés au pavillon du Canada. Au dire de son épouse Isabelle, il lui fallut « mener une lutte très dure, aussi incroyable que cela paraisse, [pour imposer la place qui revenait de droit à la musique canadienne dans ces concerts] ». De nombreux voyages à Ottawa furent nécessaires (Bail Milot, 1986, p. 50). Il est donc plus que probable que la naissance des œuvres dont il sera question ici, et celle de plusieurs autres pages créées durant ces six mois d'intense activité artistique, soient directement liées à cette intervention de la Ligue canadienne des compositeurs et de son président¹¹.

Nous examinerons maintenant les particularités des trois œuvres retenues et tenterons de déterminer en quoi leur destination, c'est-à-dire leur diffusion dans un lieu public donné, dans le cadre d'une exposition, a pu influencer le processus de composition. Nous chercherons également, dans la mesure du possible, à en évaluer l'impact sur le public.

***L'homme et les régions polaires* de Serge Garant (pavillon thématique)**

La composition de la trame sonore du film *L'Homme et les régions polaires* fut confiée à

Serge Garant (1929-1986), alors âgé de trente-sept ans et depuis peu directeur artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Ce film composite d'une durée de dix-huit minutes était projeté dans la dernière salle du pavillon thématique du même nom sur trois gigantesques écrans, à l'aide de onze projecteurs synchronisés¹². On pouvait y voir des « tableaux multiples : scènes de la vie quotidienne des Lapons et des Esquimaux, charmes très particuliers des régions polaires, recherches poursuivies par plusieurs nations, l'interminable nuit et l'été merveilleux des pôles » (Dozois, *in* De Lorimier, 1968, p. 76). L'œuvre de Garant est écrite pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, six percussionnistes, piano, harpe, célesta et quatuor à cordes. Elle aurait été achevée le 21 février 1967 (Lefebvre, 1996, p. 67) puis enregistrée sur bande magnétique le 20 avril suivant, quelques jours avant l'ouverture officielle du site, le 28 avril¹³. Le compositeur tire des instruments traditionnels et de l'important groupe d'instruments de percussion des sonorités étonnantes. L'œuvre demeure, à notre avis, l'une des très belles réalisations de Garant.

Malheureusement, les renseignements que nous avons pu rassembler sur cet épisode de la carrière de Garant sont plutôt fragmentaires et parfois obscurs. Il subsiste apparemment peu de traces qui nous permettent de préciser la source ou la date exacte de la commande, ou encore les rapports éventuels du compositeur avec le réalisateur du film¹⁴. Marie-Thérèse Lefebvre a cependant transcrit, dans l'ouvrage clé qu'elle a consacré aux écrits de Serge Garant en 1986, un extrait d'une entrevue télévisée qui nous éclaire sur certains points importants de la genèse de la partition. Garant y est interrogé par Jacques H. Derome sur son expérience récente de compositeur de musique de film et s'attarde durant quelques minutes à *L'Homme et les régions polaires*.

... la première chose qui m'a frappé quand j'ai vu le film, c'est qu'il s'ouvrait sur trois écrans à la fois, ce qui donnait environ 60 pieds d'images et que ces images représentaient l'Ar[ct]ique, c'est-à-dire un pays accidenté, varié mais toujours semblable à lui-même, blanc, immense, ce qui laisse supposer une sorte d'immobilité. Par ailleurs, ces images étaient photographiées du haut d'un avion [...]. Il fallait maintenant traduire en son tous ces éléments : la glace, le froid du paysage, le mouvement de l'avion et l'immobilité de l'image. C'était un problème très intéressant. Pour arriver à traduire, sans en faire une caricature, la sensation que donnaient

ces images, j'ai d'abord choisi des timbres froids, c'est-à-dire métalliques, comme le gong, les cymbales, les cloches, le vibraphone, la harpe, enfin tous les instruments qui n'ont pas de vibrato causé par la voix humaine, le souffle ou les doigts. Il fallait ensuite trouver un mouvement dans l'immobilité [...]

— *Avez-vous essayé d'aménager un environnement acoustique en rapport avec l'écran géant qui couvre presque[le] entièrement le champ visuel du spectateur?*

— J'ai essayé de créer une partition qui produis[le] des événements sonores qui se répondent, si bien que la musique, en même temps qu'elle avance dans le temps, est aussi distribuée dans l'espace. J'ai donc essayé de créer un environnement sonore à trois dimensions (Garant, *in* Lefebvre, 1986, p. 188).

Ces propos sont tirés d'une émission réalisée en 1970 par le Centre audiovisuel de l'Université de Montréal dans le cadre d'une série de cinq émissions pédagogiques consacrées à l'étude du langage audiovisuel¹⁵. Visionner le document permet d'en apprendre un peu plus. Garant précise dans sa réponse à la dernière question – réponse ici résumée plutôt que littéralement transcrite – que « la musique [...] était distribuée dans des haut-parleurs qui *eux-mêmes* étaient en mouvement ». Or, les images étaient projetées successivement de droite à gauche, à l'aide d'un carrousel, sur trois écrans panoramiques. Pour le spectateur, ce mouvement des images et du son se superposait encore à celui de l'avion filmant certaines des scènes. Garant a donc conçu sa partition de manière à faire entendre des événements musicaux se déplaçant de gauche à droite ou de droite à gauche. Il a ainsi tenté de créer l'illusion, par la seule musique, « d'avancer à travers un paysage »¹⁶. *L'Homme et les régions polaires* apparaît en ce sens unique dans la production de Garant, à l'exception peut-être de *Jeu à quatre*, œuvre conçue pour quatre groupes instrumentaux et composée peu après, en 1968 ; ou encore, de *Phrases II* pour deux orchestres, également datée de 1968. Mais seul *L'Homme et les régions polaires* semble avoir suscité un commentaire explicite du compositeur relatif à l'idée d'espace sonore¹⁷. Il délaissera par la suite la composition pour différents sous-ensembles instrumentaux.

Pour qui s'intéresse à la conjonction musique/images au cinéma, l'Exposition universelle de Montréal pourrait offrir un terrain d'investigation particulièrement riche ; si l'on en croit la publicité, près de 5 000 films auraient été projetés dans les différents pavil-

lons. Qui plus est, plusieurs cinéastes ont eu alors « l'occasion d'expérimenter de nouveaux éléments de langage (formats différents, écrans multiples...) » et ont offert aux spectateurs « des expériences cinématographiques originales » (Lever, 1988, p. 188). Les visiteurs faisaient par exemple la queue pendant des heures pour assister au spectacle *Labyrinthe* présenté sur écrans multiples dans le pavillon de l'Office national du film (Lever, 1988, p. 186). Malheureusement, la participation des compositeurs à ces créations cinématographiques à la fine pointe de la technologie n'a pas suscité jusqu'ici beaucoup d'intérêt de la part des chercheurs. Dans le cas de Garant, la réflexion doit tenir compte, d'une part, du fait que les images et les sons entouraient littéralement le visiteur et, d'autre part, du fait que la partition créait ses propres effets de spatialisation au moyen d'une stratification des couches sonores et d'effets de stéréophonie au sein même de l'ensemble instrumental. Entrent ici en jeu, au sens où l'entend Francis Bayer, à la fois la notion d'espace sonore acoustique extrinsèque, faisant référence « à la spatialisation physique de l'œuvre musicale dans le lieu de son exécution et de son audition », et d'espace sonore intrinsèque, « entièrement défini par la situation respective des sons les uns par rapport aux autres » (Bayer, 1981, p. 13).

Conscient que la forme globale et certains détails de sa partition originale pourraient perdre en partie leur raison d'être une fois la musique séparée des images cinématographiques dont elle épousait étroitement le déroulement, Garant adaptera quelques mois plus tard *L'Homme et les régions polaires* et l'intitulera *Amuya*, mot inuit signifiant « neige fondante et mouillée ». Commande du réseau anglais de Radio-Canada, cette version révisée fut créée à Toronto, le 20 juillet 1968. Il en existe un excellent enregistrement sur disque compact¹⁸. L'écoute attentive des deux versions, appuyée par la lecture de la partition d'*Amuya* (déposée au Centre de musique canadienne, à Montréal) nous montre que l'essentiel de la partition originale a été préservé, mais que des sections entières ont été permutées¹⁹. Le choix de l'instrumentation, où dominent les percussions claires et résonantes (y compris le piano et le célesta), répond à des besoins expressifs explicites, on l'a vu, mais traduit aussi l'admiration certaine que porte Garant à la musique de Pierre Boulez, dont il est le seul au Canada à partager aussi ouvertement l'esthétique et le vocabulaire. Pour le compositeur et chef d'orchestre Walter Boudreau, qui a étudié et

dirigé la partition d'*Amuya*, « clarté et rigueur formelle sont ici associées à un sens aigu de l'orchestration. Garant, comme dans toutes ses œuvres de cette époque, se dévoile furtivement à travers une musique tout en contrastes » (cité par Lefebvre, *in* Garant, DO-133, 1992). Il est dommage que nous n'ayons pu recueillir aucun témoignage écrit sur l'effet global de la version originale de cette œuvre, l'une des deux seules incursions de Garant dans le domaine de la musique de film. Pour l'abbé Claude Paradis, un ami de Garant ayant visionné le film à plusieurs reprises au cours de l'été 1967, *L'Homme et les régions polaires* demeure, dans sa conjonction avec les images, l'œuvre de Garant la plus accessible et l'une des plus belles de sa production²⁰. De l'avis de Marie-Thérèse Lefebvre, l'année 1967 constitue une date charnière dans la carrière de Garant ; à partir de ce moment il ne « composera plus que des œuvres de création », et abandonne pour de bon les travaux à fonction strictement « alimentaire » (Lefebvre, 1996, p. 67). Enfin, notons que pour l'Exposition de Montréal, Garant compose également *Phrases 1*, présenté au pavillon de la Jeunesse²¹.

***Katimavik* d'Otto Joachim (pavillon du Canada)**

Le pavillon du Canada fut littéralement entouré par la musique durant toute la durée d'Expo 67. Nommé justement « *Katimavik* », mot inuit signifiant « lieu de rassemblement », le pavillon abritait un théâtre de 500 places ; de plus, un kiosque à ciel ouvert entouré de

1 200 sièges avait été aménagé tout à côté. Des spectacles et concerts mettant à l'honneur des artistes canadiens y furent présentés par un grand nombre d'ensembles et d'artistes individuels, à raison de quatre concerts par jour, six jours par semaine²². Et pour meubler l'espace à ciel ouvert délimité par les quatre pans de la vaste pyramide inversée qui donnait au pavillon sa silhouette si caractéristique (voir figure 1), le gouvernement canadien commanda une œuvre électroacoustique à Otto Joachim, compositeur d'origine allemande né en 1910 et naturalisé canadien en 1957. À compter de 1966, Joachim compose dans son studio privé *Katimavik*, une œuvre, entièrement électronique et enregistrée sur quatre pistes²³.

Otto Joachim, un compositeur d'allégeance essentiellement sérielle, passionné de sonorités nouvelles, s'intéressait depuis longtemps au médium électronique. Il avait mis sur pied, au milieu des années cinquante, un studio privé de composition électronique dans sa résidence du West Island. Il inventa d'ailleurs quelques instruments pour les besoins de ce studio (Guérin, 1993, p. 28)²⁴. *Katimavik* n'était pas la première œuvre de ce genre qu'on avait pu entendre à Montréal, mais il est incontestable que cette commande officielle du gouvernement fédéral constitua une étape cruciale en vue de la reconnaissance au Québec du support électronique en tant que moyen d'expression artistique à part entière²⁵. Tout n'alla pas sans heurt, toutefois. Dans ses mémoires inédits, dont le manuscrit



Figure 1. Pavillon du Canada, photo tirée de De Lorimier, 1968, p. 117.

est déposé à la Bibliothèque nationale à Ottawa²⁶, le compositeur relate les incidents, obstacles, expériences et découvertes qui ont marqué le long processus de création de cette œuvre de 16 minutes. Il souligne aussi le précieux soutien du compositeur et pionnier de la musique électronique au Canada, Hugh Le Caine (1914-1987)²⁷.

La lecture des mémoires de Joachim nous apprend également que ce dernier a pu bénéficier de la collaboration de Kenneth Albert, ingénieur du son à l'emploi de la Société Radio-Canada. Albert était mieux versé que Joachim dans le domaine de l'électronique et « aussi fou, ou disons plutôt aussi enthousiaste, que [lui] »²⁸. Le compositeur raconte que la principale difficulté qu'il ait eu à surmonter était d'ordre temporel : en peu de temps, il lui fallut créer une large banque de sons purement électroniques, les enregistrer, puis les transférer sur quatre pistes, et ce, sans l'aide d'appareil de mixage, mais plutôt avec de l'équipement encore rudimentaire, souvent « fait maison »²⁹. Plusieurs détails techniques intéressants ponctuent d'ailleurs les documents archivés, Joachim se montrant très soucieux des spécifications techniques des appareils utilisés pour l'amplification et la diffusion de sa musique dans le vaste espace mis à sa disposition. Dix haut-parleurs de grandes dimensions (de 1000 watts chacun) étaient placés sur les faces internes de la pyramide inversée, où les visiteurs, qui avaient emprunté l'ascenseur ou gravi les longs escaliers, pouvaient observer une série de sculptures

symboliques : un sablier qui se renverse ; un masque indien de transformation d'un artiste de la nation Haïda ; un compas ; un cadran solaire, etc. (voir figure 2). La musique devait mettre en évidence les éléments visuels et architecturaux. Selon un collaborateur anonyme de l'album-mémorial, « une musique électronique baign[ait] d'une ambiance mystérieuse le comportement insolite de ces sculptures » (De Lorimier, 1968, p. 114).

Il semble que *Katimavik* ait été la toute première composition électronique destinée à être entendue en plein air au Canada (Cheifetz, 1971, p. 3). L'œuvre fut diffusée quotidiennement dans le pavillon du Canada, de façon continue³⁰. Le rembobinage des bandes était automatique et les magnétophones se remettaient en marche avec l'aide d'une sorte d'ordinateur qui leur était attaché. Au dire du compositeur, certaines sonorités évoquaient des instruments orientaux à anche, ou des sirènes de bateau dans le brouillard. Le son, très doux par moments, pouvait devenir assourdissant, ce qui nous a été confirmé par plusieurs visiteurs de l'époque.

Du point de vue de son créateur, l'œuvre remporta un vif succès. Il ne survint aucun incident durant l'Exposition, si l'on fait exception du fait que la toute première audition, à laquelle assistaient de nombreux dignitaires – dont la reine Élisabeth II, le prince Philippe, le premier ministre du Canada, Lester B. Pearson, et le commissaire général de l'Exposition, Pierre Dupuy –, faillit ne jamais

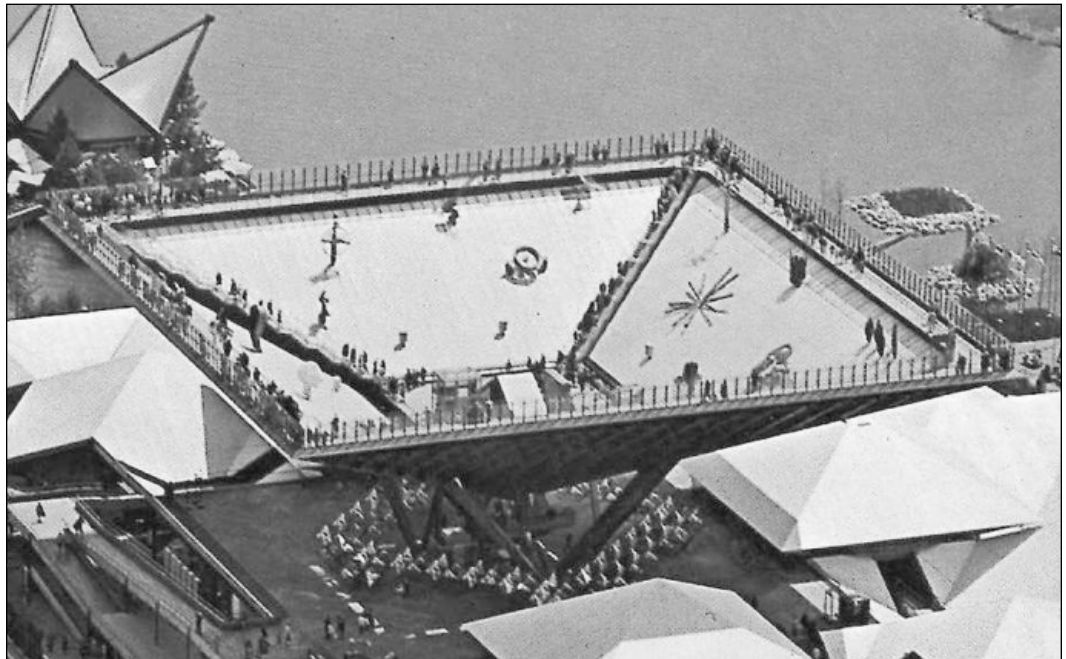


Figure 2. Pavillon du Canada, photo tirée de De Lorimier, 1968, p. 111.

avoir lieu, en raison d'un problème technique que Joachim réussit à localiser une vingtaine de minutes seulement avant l'arrivée du couple royal! Toujours selon Joachim, des « millions » de personnes ont entendu l'œuvre dans diverses circonstances et conditions climatiques. Lui-même s'est souvent rendu au sommet du pavillon pour l'entendre, sans s'en lasser, et observer *incognito* les réactions des visiteurs. Dans une lettre déjà citée du 19 septembre 1983, adressée à David Keane, alors professeur associé à l'Université Queen's, Joachim insistait sur l'expérience d'écoute, sans cesse renouvelée :

L'effet produit par *Katimavik* n'était jamais le même. Bien que le volume de diffusion n'ait jamais été modifié, des changements majeurs se produisaient selon l'endroit où le visiteur se trouvait placé. Il était possible de se déplacer afin de recueillir diverses impressions. Les variations de la force du vent pouvaient jouer un rôle important, l'effet Doppler étant parfois très facile à percevoir. L'atmosphère variait selon qu'on l'entendait la nuit, sous les étoiles, en plein soleil ou encore sous la pluie. Le fait de se trouver au milieu d'une foule ou d'être seul pouvait constituer un autre facteur important³¹.

Pour sa part, Andrée Desautels décrit l'œuvre en ces termes :

De la pyramide renversée du Pavillon jaillit une musique d'ambiance spatiale, évoquant notre ère industrielle et scientifique. Utilisant des sons produits par divers appareils électroniques dont certains sont de sa propre invention, [Otto Joachim] fait très souvent usage des harmoniques inférieures [...]. Cette œuvre répugne à tout compromis avec la musique concrète... (Desautels, 1968, p. 130)

Parmi les critiques formulées, il est amusant de mentionner celles du couple royal, venu visiter le pavillon le 3 juillet, à 16 heures. Selon une jeune hôtesse, interrogée par la journaliste Judith Ann Weiss du *Weekend Magazine*, la reine Élisabeth aurait déclaré que « l'homme qui a composé une musique pareille doit avoir un cerveau très spécial ». Pour sa part, le prince Philippe demanda aux hôtesse et hôtes du pavillon « comment ils pouvaient supporter ce bruit toute la journée » (Weiss, 1967, p. 20-21)³². Quant au premier ministre Pearson, il a suggéré qu'on aurait dû plutôt se contenter de hisser un piano là-haut³³. Ces réactions étonnées montrent bien la hardiesse du projet de départ.

Le compositeur reçut heureusement quelques lettres de visiteurs plus enthousiastes,

telle celle d'un couple lui demandant comment se procurer un enregistrement des sons « les plus étranges qu'il ait jamais entendus »³⁴. Non sans humour, Otto Joachim affirme dans ses mémoires que les enfants et les religieuses lui ont paru avoir moins de préjugés face à ce type de création musicale que la majorité des visiteurs³⁵. L'histoire a conféré à cette œuvre un statut enviable. Udo Kasemets écrit à son propos que « peu de compositeurs auraient pu mettre ce milieu [l'espace architectural en forme de pyramide inversée] en valeur aussi bien que Joachim, dont le style musclé convenait à merveille à ce type d'environnement » (Kasemets, 1977, p. 162). Un peu partout au Canada, des professeurs de composition ont présenté l'œuvre de Joachim à leurs élèves en soulignant son originalité et en louant l'ingéniosité du compositeur, qui fit beaucoup avec peu de moyens.

Dans les mois qui ont suivi l'Exposition de Montréal, la bande fut diffusée par les radios tchèque et ouest-allemande (rappelons que Joachim est natif de Düsseldorf). On peut en entendre un extrait substantiel dans le film réalisé sur le pavillon par Marc Beaudet (1967). Il fallut toutefois attendre jusqu'en 1983 avant qu'une version stéréophonique de *Katimavik* soit enregistrée sur disque, en l'occurrence dans le coffret de *l'Anthologie de la musique canadienne* consacré à Otto Joachim³⁶. Cet enregistrement analogique traduit malheureusement mal l'expérience vécue par l'auditeur au sommet du pavillon du Canada. Joachim jugeait que ce lieu pour le moins inusité convenait en fait très bien à une musique électronique, avantaagée lorsque les auditeurs peuvent circuler autour d'elle³⁷.

Gilles Tremblay et la sonorisation du pavillon du Québec

Le compositeur Pierre Mercure avait d'abord été approché afin de concevoir une œuvre électroacoustique destinée au pavillon du Québec. Lorsque ce dernier trouva la mort dans un accident de voiture en janvier 1966, c'est à Gilles Tremblay que le gouvernement libéral de Jean Lesage confia le soin de créer un environnement sonore devant mettre en valeur le contenu du pavillon conçu par Luc Durand, de la firme d'architectes Papineau, Gérin, Lajoie, LeBlanc & Durand³⁸. Une bande sonore diffusée à travers tout le pavillon devait, selon le souhait du compositeur, assurer la cohérence du contenant et du contenu, de la structure de verre et d'acier et des différents éléments modulaires (mine cubique,

érable stylisé, etc.) qu'il abritait et qui représentait différents aspects de la géographie et de l'histoire du Québec. Cinq thèmes « de notre passé et de notre avenir, de la conquête à l'ère spatiale » (Morissette, 1967, p. 58) avaient été retenus par le concepteur, l'eau étant le thème principal exploité dans le pavillon, lui-même entouré d'eau (tout comme l'était d'ailleurs le site de l'Exposition, au milieu du fleuve Saint-Laurent, sur les îles Notre-Dame et Sainte-Hélène)³⁹. La musique devait donc servir de lien entre les formes et les couleurs, en constituer « l'élément intégrateur », faisant de l'immense salle d'exposition un véritable « spectacle sonore »⁴⁰. Tremblay, à qui on avait laissé carte blanche, fut convié à participer à de nombreuses rencontres avec les concepteurs et artisans impliqués dans le projet. Il dira avoir beaucoup retiré de ces échanges réguliers et informels entre artistes de diverses disciplines⁴¹.

Gilles Tremblay, alors âgé de 34 ans, consacra de longs mois à la réalisation de cette sonorisation. Durant l'été 1966, il parcourut la province magnétophone en bandoulière et rapporta plus d'une douzaine d'heures d'enregistrement du « Québec à l'œuvre et au repos » (Morissette, 1967, p. 58). Tremblay n'en était pas à ses premières armes dans le domaine de la composition électroacoustique. Quelques années auparavant (1959-1961), et grâce à une bourse du Conseil des arts du Canada, il avait effectué un stage de deux ans auprès du groupe de recherche de la Radiodiffusion-télévision française (ORTF) et de Pierre Schaeffer, surnommé le « père de la musique concrète ». De plus, il partageait avec Olivier Messiaen, dont il avait été l'élève au début des années cinquante, une vive fascination pour les phénomènes naturels. On ne s'étonnera donc pas qu'il ait, au cours d'un long périple qui le conduisit jusqu'en Ungava, porté une attention particulière aux sons de la nature : chants d'oiseaux et de grenouilles, chutes de gouttelettes de pluie, vagues et clapotis des rives du golfe Saint-Laurent, bruissements de forêts, rugissements de tempêtes, etc. À ces sons naturels s'ajoutèrent grincements de machines industrielles, ronronnements de moteur, mugissements d'une scierie, grondements du minerai qui explose, sillage sonore d'un avion et autres « bruits » produits par l'animation de villes du Québec, province nouvellement entrée dans l'ère moderne.

Nanti de cette moisson, le compositeur revint à Montréal et, dès que ses fonctions de professeur au Conservatoire lui en laissaient le temps, se rendait dans le studio que la Société

Radio-Canada avait mis à sa disposition (Margraff, 1967, p. 7). Assisté de techniciens placés sous la supervision du réalisateur Gilles Poirier, Tremblay élaborait patiemment une sonorisation en cinq séquences, chacune centrée sur une idée poétique et musicale⁴². Aux sons concrets il greffa des sons manipulés ou générés électroniquement; cette deuxième étape consistait à « séparer, corriger, ajuster les bruits recueillis à une image, à un thème, les transformer de telle sorte que le son des gouttelettes s'enflent et se propageant devienne une pure séquence de musique électronique » (Morissette, 1967, p. 58).

L'œuvre finale consistait en deux volets d'inégale longueur. Le premier était diffusé alors que le visiteur accédait au pavillon par un ascenseur, où l'accueillait un spectacle kaléidoscopique utilisant des effets de miroir. En une minute (durée de la bande monopiste), il assistait à la transformation d'une forêt stylisée au rythme des quatre saisons. Puis, une vaste stéréophonie électroacoustique à 24 pistes l'accompagnait alors qu'il circulait librement à l'intérieur du pavillon⁴³. La durée réelle de la composition n'était que de huit minutes, mais, comme en témoigne la journaliste Brigitte Morissette :

... les haut-parleurs sont disposés de telle manière que les sons se croisent, se confondent et se multiplient indéfiniment, tels les images d'un kaléidoscope, sans jamais atteindre à la cacophonie. Selon le trajet qu'il emprunte, ses arrêts et ses mouvements, le visiteur effectue lui-même les « fondus enchaînés » d'un haut-parleur à l'autre, c'est-à-dire son propre mixage du son (Morissette, 1967, p. 58).

Les concepts de musique et d'espace sont à nouveau ici inséparables. Les pistes sonores étaient entendues concurremment ou successivement. Le compositeur a d'ailleurs conçu une « partition » de travail où se trouve transcrit sur des portées l'essentiel de sa « symphonie électroacoustique » (Morissette, 1967, p. 58)⁴⁴. Les thèmes de l'Exposition s'y trouvent superposés comme le sont habituellement les sections de l'orchestre : le sol, la forêt, l'eau, le sous-sol, les industries, la ville. Au centre de la partition se remarque deux bandes encadrées, intitulées respectivement « Centre » et « Élan ». Elles correspondent à ce qui était entendu au centre du pavillon et donneront son titre à la principale section de l'œuvre achevée, *Centre-Élan*, la seule qui ait été gravée sur disque⁴⁵.

Les sources sonores étaient pour la plupart fixées au plafond, tandis que d'autres se trou-

vaient intégrées à des modules cubiques disposés plus près du visiteur auditeur. Celui-ci se trouvait parfois au centre d'un véritable tourbillon sonore. Un appareil spécial a d'ailleurs été inventé par l'équipe technique de la société d'État afin de faciliter le montage de minuscules fragments de bande magnétique devant être ensuite dirigés dans des émetteurs disposés en cercle. On ne peut s'empêcher de songer au *Poème électronique* composé par Edgard Varèse en 1958 pour le fameux pavillon Philips de l'Exposition universelle de Bruxelles, pavillon lui-même conçu – du moins en grande partie – par l'architecte et compositeur Iannis Xenakis, alors à l'emploi de Le Corbusier. Trois cent cinquante haut-parleurs y diffusaient une bande magnétique aux sonorités tout aussi futuristes que l'étaient les courbes du pavillon. Or, sans compter le fait que l'Exposition de Bruxelles servit de modèle à celle de Montréal⁴⁶, rappelons que Gilles Tremblay vouait depuis plusieurs années au pionnier de la musique électronique une profonde admiration, doublée d'une réelle affection. Les idées de Varèse sur le potentiel artistique des générateurs de fréquences et autres appareils de manipulation et de diffusion du son ont donc fait leur chemin et fructifié, au Québec comme ailleurs.

Pour Yves Margraff, qui interroge le compositeur dès le mois de février 1967 afin de préparer les lecteurs du journal *Le Devoir* à l'Exposition à venir, l'enthousiasme de Gilles Tremblay pour le travail qui l'occupe est communicatif. Le journaliste admet son plaisir : « ... rien dans tout cela n'est inharmonieux, ce n'est pas de la musique concrète qui fait mal aux dents. C'est tout simplement une harmonisation des sons naturels... » (Margraff, 1967). Les mots choisis feront peut-être sourire, mais il faut admettre que les journaux montréalais de cette époque n'ont pas l'habitude de traiter de techniques de composition d'avant-garde⁴⁷. Pour Brigitte Morissette, qui a éprouvé l'œuvre dans sa réalité acoustique et spatiale, le succès de l'entreprise ne fait aucun doute : « D'abord étonné par la trame sonore, on se sent bientôt détendu, envahi, propulsé par cette vague de sons familiers ou inconnus ondulant à l'infini. [...] En se faisant le complice d'une architecture suggestive, sa musique est devenue l'âme du pavillon. [...] Avec lui [Tremblay], les sons deviennent des images, les bruits molécules, le rythme pulsation, les mesures vagues sonores, étoiles filantes, spirales lumineuses » (Morissette, 1967, p. 57). Tremblay raconte pour sa part, en écho involontaire aux propos de Joachim cités plus haut, que des enfants, choisis

comme « groupe-test » avant l'ouverture officielle du pavillon, avaient été fous de joie en visitant celui-ci, et couraient littéralement après les sons⁴⁸.

Gilles Tremblay recevra pour cette réalisation le prix Calixa-Lavallée en 1968, récompense alors décernée annuellement par la Société Saint-Jean-Baptiste pour « souligner les mérites d'un Canadien français dont la compétence et le rayonnement dans le domaine musical ont servi ou servent les intérêts du Canada français, tant au Canada qu'à l'étranger » (*Le Devoir*, 1968, p. 20)⁴⁹.

Le début d'une ère nouvelle pour la musique québécoise

Il ne fait aucun doute que l'Expo 67 eut un impact profond sur la vie musicale québécoise et canadienne, et donna une forte impulsion à la création artistique. En 1968, un an à peine après l'événement, Andrée Desautels, directement impliquée comme on l'a vu dans l'animation musicale du pavillon des Jeunesses musicales, se demandait si « l'année 1967 n'aura pas été le début d'une ère nouvelle dans l'histoire de notre pays et de sa composition musicale » (Desautels, 1968, p. 136). Pour Marie-Thérèse Lefebvre, « ... l'Exposition universelle de Montréal, en 1967, provoque une prise de conscience collective des valeurs culturelles et artistiques du Québec et prépare ainsi les assises du développement de la musique contemporaine. Désormais, tout est possible... » (Lefebvre, 1996, p. 67). Ailleurs, la même musicologue écrivait :

Cette super-rencontre aura permis de découvrir les musiques du monde, les traditions extra-occidentales et la multiplicité des différents genres musicaux, allant du Quatuor de Jazz libre à l'improvisation avec l'Infonie, du nouveau son « pop » de Robert Charlebois aux récentes explorations de la musique contemporaine [...] et aura permis d'ébranler l'assurance tranquille qu'avait procurée jusqu'alors aux compositeurs d'ici l'adhésion aux courants esthétiques européens. À leur tour, des jeunes créateurs tentent, par leurs découvertes des expériences musicales issues de l'école de Cage, d'inventer un monde sonore et de créer un geste musical à résonance sociale (Lefebvre, 1992, p. 96).

Katimavik, tout comme la sonorisation de Tremblay, peut sans conteste être considérée comme un « geste à résonance sociale » (on se souviendra de la remarque de Joachim à l'effet que la musique électronique est avantagée si l'on peut circuler autour d'elle). On retient justement de l'Exposition universelle de

Montréal le fait que « les espaces publics, baptisés (la place des Nations, par exemple), se [sont vus] attribuer une véritable fonction urbaine dans la cité éphémère qu'est une exposition »⁵⁰. En ce sens, les œuvres musicales diffusées quotidiennement dans les pavillons d'Expo 67, et plus particulièrement les trois œuvres sur lesquelles nous nous sommes attardés au cours de ces pages, ont joué un rôle déterminant en touchant des milliers de visiteurs, pour la plupart néophytes en matière de création musicale contemporaine. Garant, Tremblay et Joachim ont proposé aux visiteurs de l'Exposition des œuvres s'inscrivant dans les courants les plus avant-gardistes de cette décennie. Leur action aura des suites. Ainsi, la toute nouvelle Société de musique contemporaine du Québec, qui donnait son premier concert quelques mois avant l'ouverture de l'Exposition (le 15 décembre 1966) permettra à certains visiteurs montréalais de poursuivre l'exploration de ce nouveau répertoire une fois cet été mémorable achevé. De surcroît, la musique canadienne sera de plus en plus présente sur les ondes de la Société Radio-Canada.

Comme nous l'ont révélé les quelques articles de journaux de l'époque portant spécifiquement sur la musique « contemporaine » entendue sur le site d'Expo 67, les créations électroniques frappèrent particulièrement l'imagination. George Proctor est d'avis que la musique électronique a profité, au cours de l'Exposition, d'une diffusion très large et qu'elle a pu ainsi devenir *le* nouveau médium artistique de l'heure⁵¹. Le musicologue torontois ajoute que les nombreux visiteurs qui entendirent cet été-là des musiques électroniques pour la toute première fois acceptèrent spontanément, dans le contexte d'une exposition de grande envergure, ces sons nouveaux et étranges (Proctor, 1980, p. 168). S'ouvriraient alors un monde de possibilités que certains choisirent d'explorer plus avant. Il appert en effet que les expériences sonores vécues dans les pavillons aient encouragé quelques compositeurs québécois à explorer le médium électroacoustique⁵². La création électroacoustique connaîtra de fait un développement remarquable au Québec dans les années soixante-dix. En parallèle, les enregistrements sur disque des œuvres conçues en studio par les Pierre Henry et Karlheinz Stockhausen gagneront rapidement la faveur de nombreux mélomanes de la *flower generation*. La vogue plutôt éphémère de la quadraphonie s'inscrit également dans cette période d'intense exploration de l'espace sonore, tout comme celle des effectifs instrumentaux disséminés dans l'assistance⁵³.

Mais revenons à l'Expo 67. Musique et espace n'auront jamais été réunis au Québec sur une telle échelle, et avec autant d'impact et d'efficacité, et le seront rarement par la suite. François Guérin, qui juge que les sonorisations « remarquées » d'Otto Joachim et de Gilles Tremblay « comptent parmi les premières et les plus accomplies du genre » (Guérin, 1993, p. 15), est aussi d'avis que « lorsqu'une musique d'environnement est diffusée dans un lieu d'exposition, ce n'est pas pour "meubler" l'endroit, mais bien davantage pour faire corps avec ce qui est présent, en introduisant ainsi une dimension supplémentaire ou une perception renouvelée » (Guérin, 1993, p. 15). Tel était justement le but avoué des concepteurs de plusieurs pavillons d'Expo 67.

Terminons sur ce rêve confié par Gilles Tremblay à la journaliste Brigitte Morissette en 1967. Œuvrant à la sonorisation du pavillon du Québec, le compositeur souhaitait « inventer des musiques qui permettent aux gens de percevoir musicalement, harmonieusement, les bruits de l'extérieur » (Morissette, 1967, p. 59). L'espace d'exposition délimité par les murs de verre du pavillon du Québec, celui, ouvert sur l'immensité du ciel du pavillon du Canada, et même l'amphithéâtre physiquement clos mais virtuellement vaste du pavillon *L'homme et les régions polaires*, ces espaces ont retenti des mois durant de sons inouïs jusqu'alors dans des lieux publics montréalais. Les frontières entre mondes intérieur et extérieur, entre musique et environnement sonore, entre concert et exposition, entre public et participant, y furent passablement dissoutes. ◀

RÉFÉRENCES

Fonds d'archives et centres de documentation

Centre de musique canadienne, section Québec, Montréal.

Fonds Andrée-Desautels, Bureau des archives, Université de Sherbrooke, P27.

Fonds Serge-Garant, Division des archives, Université de Montréal, P141.

Fonds Otto-Joachim, Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, MUS 270.

Monographies et articles

BAIL MILOT, Louise (1986). *Jean Papineau-Couture : la vie, la carrière et l'œuvre*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, 319 p., coll. « Musique ».

BAYER, Francis (1981). *De Schönberg à Cage, essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 217 p., coll. « Esthétique ».

BROWN, Thomas C. (1993). « Expo 67 », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, t. 1, p. 1119-1123.

CHEIFETZ, Dorothea (1971). [s.l.], *JIAS News* (journal des *Jewish Immigrant Aide Services of Canada*), mars, p. 3.

CLOUTIER, Louise (1988). « Maurice Blackburn et la "filmmusique" », *Cahiers de l'ARMuQ*, n° 10, juin, p. 24-33.

Le Compositeur canadien (1967a). « Les bruits de l'Expo », n° 19, juin, p. 3.

Le Compositeur canadien (1967b). « Musique et Terre des hommes/Music and Man and his World », numéro spécial sur la musique à l'Expo 67, juillet-août, 46 p. Les textes sont tous anonymes.

DELALANDE, François (1997). « *Il faut être constamment un immigré* », entretiens avec Xenakis, Paris, Buchet/Chastel, 188 p., coll. « Bibliothèque de recherche musicale ».

DE LORIMIER, Jean-Louis (dir.) (1968). *Expo 67 Montréal Canada* (album-mémorial de l'Exposition universelle et internationale), [s.l.], Thomas Nelson & Sons, 367 p.

DESAUTELS, Andrée (1968). « Histoire de la composition musicale au Canada », Arnold WALTER (dir.), Gilles POTVIN et Maryvonne KENDERGI (vers. fr.), *Aspects de la musique au Canada*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, p. 87-136.

Le Devoir (1968). « Gilles Tremblay remporte le prix Calixa-Lavallée », 27 avril, p. 20.

DUGUAY, Raoul (1971). *Musik du Kébec*, Montréal, Éditions du jour, 331 p.

FLEURET, Maurice (1974). « Rencontre avec Serge Garant », *Cahiers canadiens de la musique*, n° 9, automne-hiver, p. 13-32.

FORD, Cliford (1993). « Eldon Rathburn », Helmut KALLMANN et Gilles POTVIN (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, t. 3, p. 2862.

GRENIER, Raymond (1965). *Regards sur l'Expo 67, 1914-1965*, Montréal, Les Éditions de l'homme, vol. 1, 133 p.

GUÉRIN, François (1993). « Aperçu du genre électroacoustique au Québec », *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 4 nos 1-2, p. 9-31.

KALLMANN, Helmut, et Gilles POTVIN (dir.) (1993). *Encyclopédie de la musique au Canada*, 2^e éd., Montréal, Fides, 3 t.

KASEMETS, Udo (1977). « Otto Joachim », Louise LAPLANTE (dir.) *Compositeurs canadiens contemporains*, Montréal, Les Presses de l'université du Québec, p. 159-165.

KENDERGI, Maryvonne (1981). « Xenakis et les Québécois », H. GERHARDS *et al.*, *Regards sur Iannis Xenakis*, Paris, Stock, p. 301-314.

LAURIN, Cyrille J., dir. (1967). *Expo 67 Guide officiel/Official Guide*, Montréal, Maclean-Hunter.

LEFEBVRE, Gilles (1993). *La musique d'une vie*, Montréal, Fides, 199 p. Propos recueillis par Michel Rudel-Tessier.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse (1986). *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau, 239 p. Préface de Pierre Boulez.

_____ (1992). « L'influence de John Cage au Québec : résistances et convergences », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 14, mai, p. 87-107.

_____ (1996). « Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant », *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 7, n° 2 (« Serge Garant »), p. 57-73.

LEVER, Yves (1988). *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 555 p.

MALONEY, S. Timothy (1991). « Les années 60 et la montée de la musique d'avant-garde au Québec », Francine COUTURE (dir.), *Les arts et les années soixante*, Montréal, Tryptique, p. 157-168.

MARGRAFF, Yves (1967). « Des sons sinusoidaux (et d'autres) mis en musique par Gilles Tremblay pour le pavillon du Québec à l'Expo », *Le Devoir*, 16 février, p. 7.

MATOSSIAN, Nouritza (1981). *Iannis Xenakis*, Paris, Fayard/Sacem, 325 p., coll. « Musiciens d'aujourd'hui ».

MORISSETTE, Brigitte (1967). « L'âme du pavillon du Québec », *La Patrie*, 11 juin, p. 58-59.

PINOT DE VILLECHENON, Florence (1992). *Les expositions universelles*, Paris, Presses universitaires de France, 126 p., coll. « Que sais-je? », n° 2659.

PROCTOR, George A. (1980). *Canadian Music of the Twentieth Century*, Toronto, University of Toronto Press, 298 p.

RIVEST, Johanne (1996). « Présence audible : la musique enregistrée de Serge Garant », *Circuit, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 7, n° 2, (« Serge Garant »), p. 75-80.

VARGA, Bálint András (1996). *Conversations avec Iannis Xenakis*, Londres, Faber & Faber, 255 p.

WEISS, Judith Ann (1967). « Expo I love you », *Weekend Magazine*, n° 47, p. 20-21.

Discographie

GARANT, Serge. Œuvres variées, interprètes divers. Doberman-Yppan, DO-133, p1992, 4 disques compacts (*La musique de Serge Garant*). Notices par Gilles Potvin et Marie-Thérèse Lefebvre. Produit en collaboration avec la Société Radio-Canada et la Société de musique contemporaine du Québec.

JOACHIM, Otto. Œuvres variées, interprètes divers. Radio-Canada International, 6-ACM 14, p1983, 6 disques noirs (*Anthologie de la musique canadienne, Otto Joachim*). Notices par Gilles Potvin.

TREMBLAY, Gilles. Œuvres variées, interprètes divers. Radio-Canada International, 6-ACM 12, p1983, 6 disques noirs, (*Anthologie de la musique canadienne, Gilles Tremblay*). Notices par Gilles Potvin et Gilles Duchesnay.

Documents audiovisuels

BEAUDET, Marc (1967). *Le pavillon du Canada*, Office national du film, André Belleau et Clément Perron (prod.), 18 min 58 sec.

DUMAS, Charles (1970). *Introduction à l'audio-visuel*. Charles Dumas (prof. invité), Serge Garant (inv. spécial), Jacques H. Derome (anim.), Max Cacopardo et Monique Renaud (réal.). Centre audiovisuel de l'Université de Montréal, Société Radio-Canada. Une copie se trouve dans le fonds du Service audiovisuel de l'Université de Montréal.

NOTES

- 1 Organisé parallèlement à l'Exposition, le Festival mondial présenta au public montréalais et aux visiteurs plusieurs des plus grandes compagnies mondiales d'opéra, de ballet et de théâtre, ainsi que des orchestres ou ensembles de chambre prestigieux, sans oublier les orchestres de danse ni les chanteurs populaires ou folkloriques. On pourra consulter à ce propos les mémoires de Gilles Lefebvre, directeur artistique associé de l'événement (1993). Sur le thème général de la musique à l'Expo 67, on pourra également relire l'article synthèse de plusieurs pages consacré à l'Exposition dans *l'Encyclopédie de la musique au Canada* (Brown, 1993) et un numéro du *Compositeur canadien* (1967b), dont le contenu est essentiellement de caractère factuel. Maryvonne Kendergi a pour sa part rédigé un chapitre détaillé sur le Festival mondial dans l'imposant album-souvenir publié un an après l'Exposition (De Lorimier, 1968, p. 341-358); nous tenons d'ailleurs à la remercier d'avoir mis son exemplaire personnel à notre disposition.
- 2 Relisons ce que Thomas C. Brown écrivait dans *l'Encyclopédie de la musique au Canada* à propos du pavillon *L'homme et la musique* et de la participation des JMC : « Chaque jour, des cours de perfectionnement étaient dispensés en public dans des studios aménagés à cette fin. Entre le 16 et le 22 juillet, sur le site de l'Exposition et à Montréal, les JMC accueillirent le 21^e congrès mondial de la Fédération internationale des Jeunesses musicales en plus de tenir les épreuves finales d'un Concours musical national d'interprétation [piano, violon et chant] et d'un Concours international de composition » (Brown, 1993, p. 1120).
- 3 Mentionnons par exemple l'œuvre d'André Prévost, *Terre des hommes*, pour deux narrateurs, trois chœurs et grand orchestre, entendue lors de l'inauguration officielle du Festival mondial, le 29 avril 1967.
- 4 La corporation canadienne d'Expo 67 était placée sous la direction du commissaire général Pierre Dupuy. Dès 1964, le comité consultatif pour les arts du spectacle comprenait le compositeur, critique et administrateur Jean Vallerand. Il fut nommé conseiller culturel à la Délégation générale du Québec à Paris avant même la tenue de l'Expo, en février 1966.
- 5 Il est question du *Polytope de Montréal* dans plusieurs ouvrages ou articles consacrés à l'œuvre de Iannis Xenakis, notamment ceux de Matossian (1981, p. 266-268), Kendergi (1981, p. 303-304), Varga (1996, p. 114-117), et Delalande (1997, p. 116-120).
- 6 Il s'agissait d'une « fantaisie pour multiécran pour laquelle on érigea un théâtre spécial » (Ford, 1993, p. 2862). L'œuvre de Rathburn était dirigée par Louis Applebaum et des extraits substantiels ont été enregistrés sur disque noir (Dominion LAB-650S).
- 7 Guy Glover est l'auteur du texte anglais de cette œuvre de Maurice Blackburn, une suite illustrant six formes musicales traditionnelles (sonate, canon, etc.). Nous remercions la musicologue Louise Cloutier pour ces informations, et attendons avec impatience l'achèvement des

travaux d'envergure qu'elle a entrepris sur ce compositeur versatile et sous-estimé.

- ⁸ Andrée Desautels était commissaire adjointe du pavillon. Selon Gilles Lefebvre, fondateur et directeur général des Jeunesses musicales du Canada (1953-1972), « c'était toute l'évolution de l'histoire de la musique qui défilait sous vos yeux et dans vos oreilles, depuis le monodique, le polyphonique, en passant par l'harmonique jusqu'à la musique concrète et à la musique électroacoustique » (Lefebvre, 1993, p. 124). Un autre montage sonore présentait « Les Trois Âges de la musique au Canada », titre d'un texte d'Andrée Desautels paru en 1965 (Norbert Dufourcq, dir., *La Musique, les hommes, les instruments*, Paris, Larousse). On peut consulter les documents relatifs à la conception de cette murale sonore dans le fonds légué par Andrée Desautels à l'Université de Sherbrooke (P27). Enfin, au comptoir de la musique canadienne, des enregistrements de plus de 235 œuvres de compositeurs canadiens étaient mis à la disposition des visiteurs (*Le Compositeur canadien*, 1967b, p. 25).
- ⁹ Fonds Otto-Joachim, Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, document MUS 270/B,3. Les trois citations suivantes proviennent du même document.
- ¹⁰ Gilles Lefebvre réfère Jean Papineau-Couture au responsable du pavillon fédéral, Leslie Brown, commissaire général de la participation du gouvernement canadien à l'Expo 67; Papineau-Couture écrivit une lettre à ce dernier le 9 octobre 1967 où il reprenait plusieurs points figurant dans celle qu'il avait adressée à Gilles Lefebvre. On trouve des traces de ces échanges épistolaires dans le fonds Otto-Joachim, Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa, document MUS 270/B,3.
- ¹¹ Nous n'avons malheureusement trouvé aucun document relatif à l'Expo 67 dans le fonds Jean-Papineau-Couture, déposé à la Bibliothèque nationale du Québec, à Montréal (MSS-099). Interrogé à ce propos, Otto Joachim est d'avis qu'il est très possible que Papineau-Couture ait effectivement joué un rôle dans le processus des commandes, car il était « certainement très ouvert aux innovations musicales » et les deux musiciens se côtoyaient à la Ligue canadienne des compositeurs. (« *He certainly was open to everything concerning musical innovations. Jean and I worked closely together, as I was also very much involved with the [Canadian] League [of Composers].* » Courriel d'Otto Joachim à Jean Boivin, 29 novembre 2000).
- ¹² Le pavillon en question s'intitule bien *L'homme et les régions polaires*, et non *L'homme et la planète*, comme l'écrit George Proctor (1980, p. 169); il faut dire qu'un autre pavillon thématique, de même forme hexagonale inclinée, était consacré à *L'homme, la planète et l'univers*. Dans le texte en anglais du *Guide officiel* de l'Exposition, on précise que cette dernière salle portait le nom de « *Carousel Theatre* » et qu'on pouvait y voir « ... *an exciting 18-minute film visit to the Polar regions* ». Aucune allusion n'est faite à la musique, tandis que le texte français précise simplement que le thème est « évoqué, représenté ou suggéré au moyen de photos, d'illustrations de toutes sortes, d'une [sic]

éclairage savant, des sons et de brefs commentaires. » (Laurin, 1967, p. 51).

¹³ Il ne subsiste apparemment pas de partition autographe de l'œuvre. L'enregistrement déposé dans le fonds Serge-Garant, à la Division des archives de l'Université de Montréal, porte la date du 20 avril mais aussi le titre d'*Amuya*, ce qui porte à confusion (lire plus loin); nous croyons toutefois qu'il s'agit bien de la version originale (et inédite) de *L'Homme et les régions polaires*; les interprètes ne sont pas mentionnés mais il s'agit très probablement de membres de la SMCQ, dirigés par Garant lui-même. Nous tenons à remercier l'archiviste Denis Plante pour son gracieux concours.

¹⁴ Au moment d'écrire ces lignes, nous n'avions toujours pas réussi à identifier ce réalisateur. L'occasion est bonne de déplorer la pauvreté de la documentation écrite et des fonds d'archives officiels en ce qui concerne spécifiquement l'important volet artistique de l'Exposition universelle de Montréal (artistes impliqués, processus de commande, détails sur la conception ou la réalisation des œuvres, etc.). Nous avons dépouillé, sans grand succès, les Archives de la Ville de Montréal (Archives de Montréal, Ville de Montréal, Service du greffe, Division de la gestion de documents et des archives, 275, Notre-Dame Est, bureau R.108, Montréal), les Archives sonores de la Société Radio-Canada à Montréal (1400 est, boul. René-Lévesque, Montréal, local B45-1), ainsi que les Archives nationales du Canada (Bibliothèque nationale du Canada, 395, rue Wellington, Ottawa). Mis à part le fonds Garant déjà mentionné, les Archives de l'Université de Montréal possèdent deux fonds reliés à Expo 67 (Fonds du Secrétariat général, D35/B6,16; Fonds des amis de l'art. P133/2E,38), mais nous n'y avons trouvé aucun document relié au sujet qui nous occupe ici.

¹⁵ Marie-Thérèse Lefebvre est parvenue à repérer récemment ce document audiovisuel que l'on croyait perdu (Dumas, 1970). Nous la remercions sincèrement pour les efforts qu'elle a déployés afin de le retracer et de nous permettre de le consulter; elle nous a aussi aimablement suggéré plusieurs pistes de recherche, dont certaines se sont avérées utiles.

¹⁶ Faut-il plutôt comprendre que les pistes de la bande étaient dirigées en alternance vers différents haut-parleurs – eux-mêmes fixes –, de façon à créer un effet de mouvement, désormais habituel lors de la diffusion acousmatique d'œuvres sur bande? Le contrôle exceptionnel de la syntaxe dont a fait preuve Garant au cours de sa carrière ne nous incite pas à le croire. Quoi qu'il en soit, tant le réalisateur du film que le compositeur ont souhaité communiquer au spectateur-auditeur une impression de mouance.

¹⁷ On relira par exemple les propos de Garant sur ces œuvres, où il n'est question que furtivement de répartition du matériau entre les différents groupes (Lefebvre, 1986, p. 190-193). Garant déclarera toutefois avoir repris, dans *Phrases II*, un procédé qu'il avait employé dans *L'Homme et les régions polaires*: « le temps est aboli [...] je demande même que la battue devienne imperceptible [...] c'est immobile » (Garant, *in*

- Lefebvre, 1986, p. 191). Tout comme le silence est indissociable du son, l'immobilité devient ici le corollaire du mouvement.
- 18 La SMCQ, sous la direction de son chef Walter Boudreau, a inscrit *Amuya* au programme d'un concert de sa 23^e saison (11 novembre 1988, salle Claude-Champagne à Montréal). L'œuvre fut ensuite enregistrée dans les studios de Radio-Canada et figure d'abord sur un disque compact produit par la Société Radio-Canada (CBC-RCI-655, 1988), puis dans l'anthologie intitulée *La musique de Serge Garant* (Doberman-Yppan, DO-133, 1992). Ce même enregistrement fut réédité en 1996, à l'occasion du dixième anniversaire du décès du compositeur, sous étiquette Analekta (AN 2 9804); ce disque-hommage ne contient pas de notices sur les œuvres. Il n'existe aucun enregistrement commercial de la version originale de *L'Homme et les régions polaires*. Nous avons repris ici, en les complétant, certaines données figurant dans un article de Johanne Rivest consacré à la discographie de l'œuvre de Garant (1996, p. 78-79).
- 19 Le compositeur François Morel a gardé de la projection de *L'Homme et les régions polaires* en 1967 le souvenir d'une trame musicale *interrompue* par de brefs commentaires en voix *off* (communication personnelle à Jean Boivin, 25 mai 2001). En plus de revoir la courbe générale de l'œuvre en intervertissant des sections, Garant aurait donc concentré son attention sur les transitions entre les différentes sections de la partition. Le minutage du film (18 min, selon le *Guide officiel*), celui de la version enregistrée conservée aux Archives de l'Université de Montréal (env. 16 min 30 s) et celui de la version révisée de la partition (17 min 41 s dans la version dirigée par Walter Boudreau en 1988) appuient cette hypothèse.
- 20 Communication personnelle à Jean Boivin, décembre 2001.
- 21 Garant dira, dans une entrevue accordée à Maurice Fleuret à Paris en 1974, que *Phrases 1* a été composé « pour un pavillon très particulier de l'Expo, qui était le pavillon de la Jeunesse, où se passaient les expériences les plus folles, et les plus sympathiques. Moi, ça me faisait bien plaisir que ce soit là! » (Fleuret, 1974, p. 22).
- 22 Le compositeur Hugh Davidson, impliqué dans la création de la SMCQ et alors directeur adjoint des programmes radiophoniques au réseau anglais de la Société Radio-Canada, à Toronto, joua le rôle de conseiller musical auprès de l'administration du pavillon. Plusieurs concerts mirent à l'honneur la musique du xx^e siècle, dont quatre concerts (deux programmes différents) présentés par l'ensemble de la SMCQ les 22, 23, 24 et 25 août 1967. On put y entendre des œuvres de : Alban Berg, Igor Stravinsky, Jean Papineau-Couture, Serge Garant, Jacques Hétu, Anton Webern, Olivier Messiaen, Otto Joachim et Gilles Tremblay (Duguay, 1971, p. 314-315).
- 23 Otto Joachim composait au même moment *Contrastes*, une œuvre commandée pour le Centenaire de la Confédération et qui fut créée le 6 mai 1967 à Toronto par l'Orchestre symphonique de Toronto, sous la direction de Seiji Ozawa.
- 24 Expérimentateur né, Otto Joachim avait signé, en 1960, la première œuvre de musique aléatoire au Canada (*Nonet* pour cordes, vents et piano). Il avait été le cofondateur en 1955 de la société Musique de notre temps. Il n'avait toutefois jamais écrit une œuvre électronique en tant que telle, si l'on fait exception d'une composition « électroniquement manipulée » pour un film sur Borduas et Riopelle au milieu des années cinquante (lettre à David Keane, 19 septembre 1983, fonds Otto-Joachim, MUS 270/B,3).
- 25 Dès les années cinquante, on doit aux Québécois Maurice Blackburn et Norman McLaren des explorations avant-gardistes dans le domaine de la musique de film. István Anhalt organisa à Montréal, en 1959, le premier concert canadien de musique sur bande magnétique, présenté à l'Université McGill, qui mettait à l'honneur, outre les réalisations d'Anhalt lui-même, des œuvres de Hugh Le Caine et de plusieurs compositeurs européens notoires (Maloney, 1991, p. 163). Deux ans plus tard, Pierre Mercure fit entendre dans le cadre de la fameuse Semaine internationale de musique actuelle de Montréal des œuvres conçues à partir de sons électroniques. En 1967, les idées avaient quelque peu progressé. Gilles Lefebvre parvint à convaincre Hugh Le Caine, « le plus grand chercheur en musique électronique du Canada » d'inventer [pour le pavillon *L'homme et la musique*] une « sorte d'instrument que le grand public pourrait manipuler et créer lui-même [sic] toutes sortes de sons électroniques » (Lefebvre, 1993, p. 123).
- 26 Fonds Otto-Joachim, document MUS 270/A,5 et A,6. Les mémoires de Joachim, commencés vraisemblablement au début des années quarante, furent interrompus en 1985, à son 75^e anniversaire de naissance. Le texte consiste en feuillets dactylographiés non datés, paginés seulement par sections. Un titre précise parfois le thème traité; nous nous y référons le cas échéant.
- 27 Lettre à David Keane, 19 septembre 1993, fonds Otto-Joachim, document MUS 270/B,3.
- 28 *Ibid.* Traduction libre.
- 29 Joachim raconte encore dans ses mémoires que son studio privé était très petit. À l'époque, « tous les appareils étaient "à tube". Dans chaque coin, quatre gros haut-parleurs, de lourds amplificateurs. Tout cela générait une incroyable chaleur. Et pas de place pour s'asseoir » (fonds Otto-Joachim, document MUS 270/A5, section « *Katimavik* », p. 5). Traduction libre.
- 30 Curieusement, les propos du compositeur, de même que ses mémoires, laissent entendre que la première audition n'aurait eu lieu que lors de la visite du couple royal, le 3 juillet, alors que le site de l'Exposition avait été accessible aux visiteurs dès la fin du mois d'avril.
- 31 « *The rendition of Katimavik was never the same[;] although the level of the outputs have never been changed, major changes occurred to the listener depending where he was positioned. One was able to walk about to get different impressions. Different velocities of wind played a major role in the rendition, as the Doppler effect was often very noticeable. Night time under the*

- stars, or in the blazing sun, or even in the rain brought about mood changes. Being with a big crowd or being alone in the environment also played a role » (fonds Otto-Joachim, document MUS 270/B,3). Dans cette même lettre à David Keane, lequel préparait en 1983 une conférence sur la naissance de la musique électronique au Canada, Joachim note qu'il y a souvent de très fortes contradictions (big discrepancies) entre le processus de création de la musique électronique et sa diffusion. Les conditions d'écoute dans un studio sont en effet complètement différentes de celles qui prévalent en plein air. Or, Joachim était heureux de constater qu'en dépit du fait que la qualité de son équipement personnel ne pouvait se comparer à celui du pavillon canadien, le résultat de *Katimavik* était assez proche de ce qu'il avait conçu (« *My studio equipment was in no way close to the open air sound, yet it came close somewhat to what was in the pavilion* »).
- 32 « ... of the electronic music [...] played in the Katimavik, Queen Elizabeth remarked that "men who compose music like that must have special brains" and the Prince asked us how we could stand those noises all day ».
- 33 « *Why can't they bring a piano up here?* »
- 34 Lettre de M. et Mme. R. S. Ccoa : « ... *how can I obtain a recording of the weirdest sounds ever heard?* (HELP!, courrier des lecteurs, s.d., s.p., document conservé dans le fonds Otto-Joachim, MUS 270/B,3).
- 35 Fonds Otto-Joachim, MUS 270/A,5, section « *Katimavik* », p. 5.
- 36 La bande sera également utilisée dans un film allemand intitulé *Futurama*, créé pour la télévision allemande (*Zweites Deutsches Fernsehen*) (fonds Otto-Joachim, liste d'œuvres, MUS 270/A,4).
- 37 « *That's where electronic music belongs, in the open air, with people walking around* », mémoires d'Otto Joachim, MUS 270/A,5, section « *Katimavik* », p. 5. Nous avons corrigé les coquilles.
- 38 Le compositeur déclare avoir reçu la commande du ministère des Finances, dirigé alors par Gérard D. Lévesque. Curieusement, les aléas de la politique ont fait en sorte que Daniel Johnson, chef du parti de l'Union nationale, fut élu en 1966, mais la commande fut maintenue (entretien téléphonique de Jean Boivin avec Gilles Tremblay, 6 octobre 2000).
- 39 Extérieur et intérieur ont été conçus comme un tout indivisible. Selon le *Guide officiel* d'Expo 67, « le jour, les parois du Pavillon réfléchissent le jeu de l'ombre et de la lumière selon la saison et l'heure. La nuit, la transparence du verre transforme l'édifice en vitrine étincelante » (Laurin, 1967, p. 159).
- 40 Extraits du document « La sonorisation du pavillon du Québec », produit par l'Office d'information du Gouvernement du Québec et transmis par le compositeur, que nous remercions.
- 41 Entretien téléphonique de Jean Boivin avec Gilles Tremblay, 5 décembre 2000.
- 42 Dans un souci d'unité, Maurice Blackburn, chargé de son côté de la sonorisation de deux films projetés dans le même pavillon (*Eau et Conquête*), utilisera les mêmes matériaux. Le cinéaste Gilles Carle aurait été impliqué dans la réalisation de ces deux films, fait corroboré par deux lettres de l'adjoint au commissaire du pavillon du Québec, Raymond-Marie Léger, adressées aux artistes concernés et datées du 8 novembre 1966. Nous remercions Louise Cloutier pour nous avoir transmis ces documents.
- 43 On lit ailleurs que ces pistes stéréophoniques étaient au nombre de 23 (Morissette, 1967, p. 58). Il semble que 28 pistes aient été initialement prévues; c'est le chiffre que retient Margraff (1967, p. 7).
- 44 Cette partition de travail est déposée au Centre de musique canadienne, section Québec, Montréal.
- 45 « Gilles Tremblay », ACM 12, 1983 (4'30"). Une version remixée en 1992 par Claude Schryer et Ned Bouhalassa a été déposée au Centre de musique canadienne, à Montréal. La section « *Centre-Élan* » est axée sur « une poétique des aurores boréales et le mouvement des voiles d'un bateau, évoquant la nuit aussi bien que le mouvement mystérieux des galaxies » (Morissette, 1967, p. 59).
- 46 Il n'y eut aucune autre exposition universelle d'importance entre 1958 (Bruxelles) et 1967 (Montréal).
- 47 En fait, les articles de Margraff et de Brigitte Morissette sont les seuls documents d'époque retracés qui s'attardent spécifiquement à la composition de l'une ou l'autre des trois œuvres retenues; ils sont donc fort précieux.
- 48 Entretien téléphonique de Jean Boivin avec Gilles Tremblay, 6 octobre 2000.
- 49 Toutefois, dans le discours qu'il avait préparé pour l'occasion, et dont une copie nous a été gentiment transmise par Marie-Thérèse Lefebvre, Gilles Tremblay ne fait aucune mention de l'œuvre qui lui a valu ce prix.
- 50 Pinot De Villechenon, 1992, p. 36. L'importance de l'animation et, en particulier, de l'animation musicale, a été soulignée par de nombreux commentateurs. C'est ainsi qu'on avait dépêché aux endroits les plus achalandés, afin de divertir les visiteurs, des théâtres ambulants [avec] des jongleurs, des magiciens, des danseurs, des musiciens et des chanteurs » (Laurin, dir., 1967, p. 239). On a même qualifié Expo 67 de la « plus bruyante exposition universelle de toute l'Histoire », tout en félicitant les organisateurs pour le bon goût de tout ce qui y était donné à entendre. « ... [A]u moins une centaine [de sources d'émission musicale] et peut-être beaucoup plus, [...] bercent l'oreille dans les salles, les théâtres, les restaurants; animent les étalages dans les pavillons et les jeux de La Ronde; égaient les espaces libres de la musique vivante des kiosques et des troubadours ambulants ». (*Le Compositeur canadien*, 1967a, p. 3).
- 51 L'Exposition ayant été accessible au public durant plusieurs mois, on notera que toutes les œuvres mentionnées précédemment, y compris celles qui furent écrites pour instruments traditionnels, furent enregistrées sur bande magnétique.
- 52 C'est certainement le cas de Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938-1985), qui avait connu Gilles Tremblay au Conservatoire de

musique du Québec à Montréal et qui fit, à l'été 1967, la connaissance du compositeur Iannis Xenakis et de son *Polytope*. Cette rencontre fut, de son propre aveu, déterminante dans sa décision d'aller étudier en France, où elle fondera en 1968 le Groupe international de musique électroacoustique de Paris (Kendergi, 1981, p. 303-304).

⁵³ Nous pensons à *Terretektorh*, de Xenakis, datée de 1966, et à plusieurs œuvres de ce compositeur élaborées au cours des années subséquentes.

Résumé

Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967

Jean Boivin (Université de Sherbrooke) et Patrick Hébert (Université de Montréal)

En 1967, année du centenaire de la Confédération canadienne, la tenue à Montréal d'une grande Exposition universelle internationale («Expo 67») a permis à maints compositeurs québécois et canadiens d'atteindre un public large et varié. Trois œuvres particulièrement marquantes ont été diffusées quotidiennement à l'intérieur de pavillons de l'Exposition. Tandis que Serge Garant concevait une musique de film pour le pavillon thématique *L'homme et les régions polaires* (œuvre instrumentale qui deviendra un an plus tard *Amuya*), Gilles Tremblay réalisait la sonorisation du pavillon du Québec et Otto Joachim créait dans son studio privé l'œuvre *Katimavik*, destinée au pavillon du Canada mais diffusée en plein air et entièrement élaborée à partir de sons électroniques. Différents documents montrent que ces trois œuvres, d'une esthétique indéniablement moderne, ont été conçues en fonction d'un contexte et d'un espace public très particulier, et que leur impact sur le grand public et la critique fut considérable.

Abstract

Three Memorable Quebec Musical Compositions, Broadcast Daily on the Site of Montreal's World Fair in 1967

Jean Boivin (University of Sherbrooke) and Patrick Hébert (University of Montreal)

In 1967, the 100th anniversary of Canadian confederation, Montreal's hosting of the World Fair ("Expo 67") allowed many Quebec and Canadian composers to reach a large and varied public. Three particularly memorable works were broadcast daily in the fair's pavilions. Serge Garant composed film music for the thematic pavilion *Man and the Polar Regions* (an instrumental work that one year later would become *Amuya*), Gilles Tremblay prepared the soundtrack for the Quebec pavilion, while Otto Joachim created *Katimavik* in his private studio for the Canadian pavilion, a work played through loudspeakers out-of-doors, consisting entirely of electronic sounds. A number of documents show that these works, in an undeniably modernist aesthetic, were conceived in terms of a very particular context and public space, and that they had a considerable impact on the general public and critics alike.

Biographie

Jean Boivin

Université de Sherbrooke

Professeur titulaire à l'Université de Sherbrooke, Jean Boivin détient un Diplôme d'études approfondies de l'Université de Paris IV-Sorbonne et un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal. Il s'intéresse à différents aspects de l'histoire musicale du 20^e siècle, tant au Québec qu'en Europe. Son livre *La classe de Messiaen* (Paris, Bourgeois, 1995) a été couronné de plusieurs prix. Il a été invité à participer à plusieurs colloques internationaux et a collaboré à divers ouvrages collectifs (parus notamment aux éditions Garland, Einaudi, Actes Sud, IQRC, Ashgate et Symétrie). On lui doit plusieurs articles sur l'histoire de la musique moderne et contemporaine au Québec et au Canada, publiés par exemple dans les revues *Circuit*, *Intersections* et dans les *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion* (France). Le prix de «L'article de l'année» lui a été décerné par le Conseil québécois de la musique en 1999 et 2002. Il a présidé la Société québécoise de recherche en musique de 1998 à 2001 et dirigé le département de musique de l'Université de Sherbrooke de 2003 à 2006. Depuis l'automne 2013, il est le rédacteur en chef des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*. Il prépare une monographie sur l'histoire de la musique moderne au Québec (1930-1967).

Patrick Hébert

Cégep de Sherbrooke

Patrick Hébert détient une maîtrise en histoire de l'Université de Sherbrooke et une formation de troisième cycle en histoire de la culture (cinéma) à l'Université de Montréal, ainsi qu'un baccalauréat en pédagogie. Titulaire de la bourse d'excellence institutionnelle de la Faculté des études supérieures (histoire) de l'Université de Montréal, il a enseigné la méthodologie en sciences humaines au Cégep de Sherbrooke. Il a publié plusieurs articles et prononcé de nombreuses conférences. Réalisateur primé pour ses premiers films, *Cercles vicieux* (2005) et *École... logis?* (2006), créateur et directeur d'un collectif de production vidéo sans but lucratif de 2003 à 2010 et enseignant au secondaire depuis 2002, il a créé un cours de création et de critique des arts médiatiques destiné aux adolescents et enseigne maintenant le 7^e art et les médias visuels modernes au secondaire depuis 2008.

Florilège de la recherche sur la musique du Québec (1997-2006)
(numéro spécial pour le 40^e anniversaire de l'ARMuQ/SQRM)

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	9
Jean Boivin	
« Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke »	13
Antoine Sirois	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 13-18)	
« La formation musicale de Serge Garant à Sherbrooke (1941-1951) »	21
Marie-Thérèse Lefebvre	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 19-24)	
« Serge Garant à Paris : Parcours d'un crucial apprentissage »	29
Jean Boivin	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 29-40)	
« Serge Garant, directeur de la SMCQ »	43
Sophie Galaise	
(parution originale dans le vol. 1, n ^{os} 1-2, « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », déc. 1997, Claude Dauphin, rédacteur en chef, p. 41-54)	
« Le chantre et la société paroissiale du Québec au XIX ^e siècle: La musique du lutrin et son temps »	59
Jean-Pierre Pinson	
(parution originale dans le vol. 2, n ^o 1, « Musiques et sociétés », juin 1998, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 29-39)	
« La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais »	71
Lucien Poirier	
(parution originale dans le vol. 2, n ^o 2, « Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier », nov. 1998 – Simon Couture, rédacteur invité, p. 17-27)	
« Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 »	83
Jean Boivin et Patrick Hébert	
(parution originale dans le vol. 5, n ^{os} 1-2, « Rumeurs urbaines », déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef; Sylvie Genest, organisatrice du colloque « Musique dans la rue », p. 75-90)	

«La musique dans les rues de la Nouvelle-France»	101
Élisabeth Gallat-Morin	
(parution originale dans le vol. 5, n ^{os} 1-2, «Rumeurs urbaines», déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 45-51)	
«Pour une véritable histoire de la vie musicale du parc Sohmer de Montréal (1889-1919)»	109
Mireille Barrière	
(parution originale dans le vol. 5, n ^{os} 1-2, «Rumeurs urbaines», déc. 2001, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef, p. 53-60)	
« <i>Lettre posthume de Conrad</i> de Michel Longtin: Aspects formels, narratifs et épiphaniques»	119
Sylvain Caron	
(parution originale dans le vol. 6, n ^{os} 1-2, «Écrire sur la création musicale québécoise», sept. 2002, Jean-Pierre Pinson, rédacteur en chef; Michel Gonneville, rédacteur invité, p. 43-51)	
«Un manuscrit musical Québécois du XIX ^e siècle: <i>Annales Musicales du Petit-Cap</i> »	129
John Beckwith	
(parution originale dans le vol. 7, n ^{os} 1-2, «Un œil sur le passé, une oreille sur le présent», hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 9-22)	
«Le Montreal Orchestra et la création de la Société des Concerts symphoniques de Montréal (1930-1941)»	145
Guylaine Flamand	
(parution originale dans le vol. 7, n ^{os} 1-2, «Un œil sur le passé, une oreille sur le présent» (hommage à Gilles Tremblay, déc. 2003, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 23-31)	
Caron, Sylvain: «Le chant liturgique au Québec après Vatican II»	155
Sylvain Caron	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 1, «Patrimoine et modernité», sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 47-54)	
«Patrimoine et modernité dans <i>La Patrie</i> des années vingt»	165
Hélène Paul	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 1, «Patrimoine et modernité», sept. 2004, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 55-60)	
«Mouvance et évolution du champ de la recherche en éducation musicale au Québec»	173
Claude Dauphin	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 2, «Réminiscences», juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 21-34)	
«La SQRM 1980-2005: Une première approche historique»	189
Louise Bail	
(parution originale dans le vol. 8, n ^o 2, «Réminiscences», juin 2006, Sylvia Lécuyer, rédactrice en chef, p. 69-92)	