

Ite, Symphonia est Apostille au nom de la collectivité musico-religieuse

John Rea

Volume 11, numéro 3, 2001

Perceptions

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/004694ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/004694ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Lisant la Symphonie du millénaire sous l'angle d'une analyse des éléments crypto-religieux et musicoreligieux, John Rea propose que l'oeuvre, dans sa forme et dans son contenu, se révélât au public telle une action liturgique, à la fois sacrée et profane. À travers un encadrement binaire qui réunit les catégories de l'espace et du temps, la discussion identifie certains traits communs avec le judaïsme biblique, le christianisme médiéval, et avec des oeuvres musicales antérieures.

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Rea, J. (2001). *Ite, Symphonia est* : apostille au nom de la collectivité musico-religieuse. *Circuit*, 11(3), 21–31. <https://doi.org/10.7202/004694ar>

Ite, Symphonia est.

Apostille au nom de la collectivité musico-religieuse

John Rea

*à Walter Boudreau et Denys Bouliane,
aux compositeurs collègues, et à la multitude de coartisans*

Quelles que soient les opinions professées par de futurs « écomusicologues », à tendance œcuménique, plus d'une chose est certaine à propos de la *Symphonie du millénaire*¹ : en propageant divers principes quant au style, et à l'idéation de la pratique actuelle du compositeur, l'œuvre cherchait à se faire comprendre par le grand public comme exemple de musique **nouvelle** ; l'œuvre voulait aussi se faire entendre et se faire remarquer comme **œuvre universelle**, en majeure partie à cause des festivités jubilatoires du nouveau millénaire ; et, en dépit d'elle-même, l'œuvre dans sa forme et dans son contenu se révélait au public telle une action liturgique, à la fois sacrée et profane.

De mon **poste d'observation**, je me suis demandé si tous ces éléments, en particulier ceux à caractère métaphysique, devaient être rassemblés ainsi ? At-elle eu lieu, cette rencontre tant espérée entre la musique contemporaine et le grand public : cette collectivité d'auditeurs qui semble toujours douter de la pertinence de cet art musical actuel ? Y avait-il là une volonté de mettre en valeur ce projet du millénaire dans le cadre des politiques culturelles ? Et la bonne cause, la cause commune qui cherche à valoriser davantage les musiques contemporaines, était-elle bien défendue ?

À vrai dire, je toucherai ici à peine à toutes ces importantes questions, en dépit du rôle privilégié que j'ai joué dans cet événement ; celui d'un acolyte averti, un compositeur attiré à un ensemble, un artisan donc, parmi d'autres, qui travaillait dans la collectivité des artisans. Certes, j'étais lié étroitement à la facture sonore de l'œuvre, tout comme les autres compositeurs, mes collègues. Mais ce rôle, moins de décideur que d'exécutant, ne m'a guère accordé le pouvoir d'être futurologue, et avant d'aborder d'une façon exhaustive ces questions importantes, il est nécessaire, me semble-t-il, de permettre au temps d'agir.

1. Une œuvre collective de Serge Arcuri, Walter Boudreau, Denys Bouliane, Vincent Collard, Yves Daoust, Alain Dauphinais, André Duchesne, Louis Dufort, Sean Ferguson, Michel Gonneville, André Hamel, Alain Lalonde, Estelle Lemire, Jean Lesage, Luc Marcel, Marie Pelletier, John Rea, Anthony Rozankovic et Gilles Tremblay, pour 333 musiciens, 2000 carillonneurs, 15 clochers, un grand orgue, un carillon de 56 cloches et deux camions de pompiers.

Toutefois, je tenterai ici d'analyser cet événement à la lumière d'éléments crypto-religieux, ou musico-religieux, propres, selon moi, à la *Symphonie du millénaire*. Une analyse provisoire (à gros traits, ou dans ses grandes lignes), inspirée par l'herméneutique et les méthodes liées à l'interprétation des signes, des symboles et des valeurs, dans leur qualité et dans leur signification religieuse².

2. La trame de mes réflexions fera allusion, de façon sporadique, aux arguments exprimés par Mircea Eliade dans son introduction à l'histoire des religions, *Le Sacré et le Profane*. On y retrouve deux catégories fondamentales « L'Espace sacré et la sacralisation du Monde » et « Le Temps sacré et les mythes ».

Le Temps sacré — le Temps musical sacré Genèse du *Jubilæum* « 7 fois 7 »

Issue de la tradition de l'Ancien Testament, l'institution du jubilé fait ressortir un lien entre le concept du sabbat (septième jour de la semaine) et celui de l'année sabbatique (septième année d'une semaine d'années). Un jubilé, pour les juifs, signifiait la septième de sept années sabbatiques (une semaine des semaines d'années), donc, 49 ans. Une étymologie évocatrice suggère que le mot « jubilé » est emprunté à l'hébreu, *yōbhel* (corne de bélier), l'instrument en forme de clairon ou de trompette dont jouaient les rabbins afin d'annoncer le début de la cinquantième année et des fêtes religieuses qui s'y rattachaient (Lévitique, 25, 8-55).

L'année sainte, pour laquelle le pape proclame un jubilé, célébrée habituellement tous les 50 ans, donne lieu à un grand événement religieux subventionné par le Vatican. Souligné par les croyants de maintes façons à travers la chrétienté catholique, le jubilé invite les pèlerins à se rendre à Rome. Ce que le pape Boniface VIII fit, lorsqu'il l'instaura pour la première fois en 1300.

L'an 2000 était une année sainte, et, évidemment, la première entre la fin d'un millénaire et le début d'un autre. Le nombre « 7 » réapparaît dans les 7 fois 100 ans écoulés (une semaine de siècles) depuis 1300.

Speculum sonorum La forme jubilatoire de la *Symphonie*

Pour une durée planifiée de 90 minutes (nombre symbolique, voir plus loin *Speculum comœdii*), bien que la durée d'exécution soit d'environ 96 minutes, la composition de la *Symphonie du millénaire* divise le temps musical en sept mouvements, joués sans pause (Bouliane, 2000, prog., p. 17). Ainsi nous constatons que l'œuvre dévoile une construction ternaire téléologique. C'est-à-dire, une con-

stitution évolutive en trois étapes (le chiffre 3, autre nombre symbolique, voir ci-dessous), où le royaume de l'**obscurité** des trois premiers mouvements se lève dans le quatrième mouvement, pour se livrer finalement au royaume de la **lumière** des trois derniers. Une représentation en chiffres de ce plan serait $3 + 1 + 3$.

Le lieu de rencontre — les quelques brefs moments avant le début de la deuxième étape, mouvement IV : *Contemplation/Aurores boréales* — se retrouve étonnamment à l'endroit où s'applique la règle du nombre d'or (Doczi, 1981) :

avec les durées planifiées : 90 min x 0,618 = 55,6 min

étape 1. (57 min) I. *Appel* (4 min), II. *Enfer* (8 min), III. *Purgatoire* (45 min)

étape 2. (5 min) IV. *Contemplation/Aurores boréales* (5 min)

étape 3. (28 min) V. *Paradis* (15 min), VI. *Ascension* (8 min), VII. *Apothéose et Épilogue* (5 min)

avec les durées réelles³ : 95,1 min x 0,618 = 58,8 min

étape 1. (59,6 min) I. *Appel* (5 min), II. *Enfer* (8 min), III. *Purgatoire* (46,6 min)

étape 2. (5 min) IV. *Contemplation/Aurores boréales* (5 min)

étape 3. (30,5 min) V. *Paradis* (15,5 min), VI. *Ascension* (8,5 min), VII. *Apothéose et Épilogue* (6,5 min)

Pour autant que je sache, les codirecteurs artistiques ignoraient que cette harmonie cosmique proportionnelle se trouvait dans leurs calculs. Pour ce qui est des autres aspects médiévaux et dantesques du dessein sonore, voir plus loin *Speculum comœdii*.

3. Ce sont les durées indiquées par l'enregistrement d'archives que la Société Radio-Canada a fourni à la Société de musique contemporaine du Québec. Une piste minutée (*click-track*) avait été préparée préalablement pour assurer la coordination et, donc, la « synchronicité » entre tous les chefs d'orchestre et la console électronique.

Festivités millénaires et jubilatoires

L'an 2000 — chiffre millénaire de l'ère chrétienne (20 siècles depuis la naissance du Christ) — est désigné *Annum Jubilæum* par le pape Jean-Paul II dans sa lettre apostolique, *Tertio Millennio adveniente* (Jean-Paul II, 1994).

En tant que lieu particulier de rencontre temporel, cette période de festivités sacrées de l'an 2000 demeure ambivalente : elle comporte deux valeurs, deux temps. D'une part, il y a le désir de renouveau, surtout sur le plan moral, par lequel les fidèles renouvellent leur résolution de se consacrer, une fois de plus, aux actions vertueuses : consolider la foi, favoriser les œuvres de solidarité et la communion fraternelle au sein de l'Église, de la société, etc. D'autre part, une réflexion en « rétrogradation » s'impose, une sorte d'action en forme de miroir : on se remé-

more les dénouements passés, les modèles de comportements et les projets de vie antérieurs, à la lumière de la fin du millénaire, de la fin du temps, de la fin, tout court. Ce serait, par exemple, comme de demander à un théologien de réfléchir sur un concept eschatologique improbable, appartenant à un christianisme tardif.

Ad instar jubilæi Ancien vœu devenu nouveau

La naissance du troisième millénaire fut également signalée par des manifestations profanes, célébrées au Canada comme partout dans le monde, grâce à d'importantes subventions gouvernementales et à des octrois du secteur privé. Ces événements s'annonçaient soit ludiques ou absurdes, soit sérieux. Mais peu étaient véritablement utopiques, et peu encore étaient reliés à de vieux rêves, tels ceux de Walter Boudreau :

« En 1997, lorsque le Conseil québécois de la musique a demandé aux compositeurs de soumettre des idées pour souligner le passage du millénaire, il m'est apparu évident que le temps était venu de réveiller ce **monstre utopique** qui dormait paisiblement dans mes tiroirs depuis de nombreuses années [c'est-à-dire, depuis 1965]. » (Boudreau, 2000, prog., p. 13.)

L'audace, voire le charisme, nécessaire pour réveiller ce vieux monstre et le consacrer à une nouvelle tâche doit, tout de même, son origine à des expériences antécédentes bien fondées, à des créations musicales bien réelles. À trois reprises durant les années 80, l'utopiste Boudreau fait partie d'un collectif de compositeurs qui propose trois projets musicaux, ne pouvant prendre place dans la salle de concerts traditionnelle comme lieu sacro-saint⁴.

Selon moi, réside au cœur du projet de création collective qu'est la *Symphonie du millénaire*, une volonté de consolider et de répandre la foi en la création musicale, une volonté de favoriser une œuvre de solidarité et de communion fraternelle au sein d'une chapelle (ou coterie, ou clan) de compositeurs québécois et dans la société des mélomanes.

4. (1) *Journée de la Folia* (le 27 septembre 1984) à la Maison de Radio-Canada, œuvre écrite par Walter Boudreau, Michel-Georges Brégent, Michel Gonneville, Denis Gougeon, Alain Lalonde et Michel Longtin (regroupement communément appelé le Groupe des Sisses); pour cornemuse et ensemble de neuf instruments; (2) *Fanfares* (le 3 octobre 1987) au Complexe Desjardins, œuvre écrite par le même regroupement (sans Michel Longtin mais avec John Rea), le second Groupe des Sisses; pour 12 cuivres et 4 percussionnistes. La composition comprenait six fanfares individuelles plus une fanfare collective intitulée « Musique des jardins sans complexe », le tout basé sur la mélodie *Un Canadien errant*; (3) *Fanfares Plus* (le 30 septembre 1988) au Centre hospitalier universitaire, à Liège (Belgique), œuvre écrite par le deuxième Groupe des Sisses; elle comprenait ces mêmes sept fanfares, auxquelles s'ajoutaient des rallongements (appelés « Wallongements ») transitionnels individuels et les rallongements introductifs et conclusifs collectifs (ces derniers appelés simplement Collective A et B) basés sur la mélodie *Le Chant des Wallons*. J'aimerais remercier Michel Gonneville de m'avoir fourni toutes ces précisions. Il est également important de noter que, en 1990, Walter Boudreau compose *Golgotha*, œuvre dont l'inspiration provient de la téléologie chrétienne. Conçue à l'origine comme pièce radiophonique, cette vaste trame sonore (31 minutes) est écrite pour 6 cuivres, orgue, 5 percussions, chœur mixte échantillonné et voix solo échantillonnée.

Veni Creator Spiritus cantus firmus et son calendrier

Pour les juifs de l'époque de l'Ancien Testament, la Pentecôte représentait une action de grâce reliée à la première moisson du blé ; le mot signifie, en grec, le cinquantième jour. Dans le syncrétisme effectué par les premiers chrétiens, rapprochant les pratiques et autres actions liturgiques hébraïques, le septième dimanche après Pâques, c'est-à-dire le cinquantième jour, avait été adopté pour commémorer la descente du Saint-Esprit sur les disciples du Christ, peu de temps donc après la Résurrection. Aux yeux des nouveaux chrétiens, ce jour de fête proclamait le début de la mission ecclésiastique dans le monde. Même si la fête est célébrée par l'Église orthodoxe grecque dès le troisième siècle (N. A., 1975, vol. 7, p. 857), le plain-chant associé à la Pentecôte, selon l'usage commun : le *Veni Creator Spiritus*, date seulement du x^e siècle (Julian, 1957, p. 1207).

J. Julian, lexicologue des chants sacrés, écrit : « Dans le moyen âge, entonner ce chant conférait une dignité toute particulière à un événement accompagné par des volées de cloches, par de l'emploi d'encens et d'éclairage, au milieu des parures merveilleuses. » (Julian, 1957, p. 1208.) « L'Église l'entonne aussi lors des occasions hautement solennelles, dit H. T. Henry, telles l'élection du pape, la consécration des évêques, l'ordination des prêtres, la consécration des églises, la célébration des synodes et conciles, et le couronnement des rois. » (Henry, 1999)

Tout au long de son illustre histoire sonore, cette mélodie a navigué fréquemment à la dérive, tel un fleuve souterrain qui refait surface à de surprenants endroits terrestres, comme en pleine période de persécution. Il est en effet montré que, tôt dans son périple, quelques années avant le tout premier *Annum Jubilæum* (environ 1240), le *Veni Creator Spiritus* servait en France à des fins inquisitoriales : entonné par des milliers de voix, il couvrait les cris et les hurlements des hérétiques immobilisés au bûcher (Bergeron, 1996).

Plus près de notre époque, précisément le 12 septembre 1910 à Munich, dans la nouvelle salle de concert de l'Exposition internationale, lorsque la *Symphonie des Mille* (la *Huitième Symphonie*) de Gustav Mahler résonne pour la première fois, le *Veni Creator Spiritus* est à l'honneur. D'une notoriété moins honorable, cependant, fut la campagne de publicité extravagante que Mahler jugea digne de Barnum & Bailey — « où les photographies du héros [Mahler] étaient en vente partout, les affiches géantes sur lesquelles on lit son nom en lettres démesurées, le tout pour encourager le public à assister à la "naissance sonore" de cette "Messe" solennelle du temps présent. » (Mouret, 2000)

Pour la *Symphonie du millénaire*, dont le *Veni Creator Spiritus* a servi à la fois de cantus firmus (c'est-à-dire, de chant **caché**) et de thème retentissant, on constate

un autre parallélisme, un aspect cryptographique, par rapport au nombre 50. Non seulement étions-nous au milieu du jubilé — la fête cinquantenaire liturgique — mais également à la veille de la Pentecôte, la seule fête cinquantenaire au calendrier, célébrée la cinquantième journée après Pâques, dans le cas présent, le dimanche 11 juin 2000, huit jours après la création de l'œuvre, huit jours après le retour à l'existence d'images, de scènes, et de visions utopiques resurgis de l'état onirique.

Speculum comœdii à la manière de Dante Alighieri

Dante dénomma son grand poème une comédie, parce qu'il jugeait y avoir incorporé des sujets **bas**. Cette distinction se retrouve dans son livre en langue latine, *De vulgari eloquentia* (1304-1306). Même si les sujets dignes d'un style élevé et tragique apparaissent dans son poème — le salut des âmes, l'amour, la vertu — Dante explique que l'œuvre est une comédie parce que le style langagier est « sans souci et humble » (Dante, 1997, 2^e livre, IV, vers 5-6); et parce que le poème est écrit dans la langue vulgaire, l'italien d'alors, plutôt que le latin. Ne pourrait-on pas dire à peu près la même chose du style musical de la *Symphonie du millénaire*, avec son langage accessible, que l'on présume universel, avec sa trame peuplée de plusieurs moments de basse et de haute origine ?

Il y a d'autres parallèles, les plus remarquables étant les suivants :

Divina commedia

Symphonie du millénaire

1) Nombre d'or

À la fin de la deuxième partie, le *Purgatoire*, au XXX^e chant, lieu qui démarque la coupe en quantité de vers, le personnage de Béatrice Portinari fait son apparition, voilée. Sur les 14 233 vers du poème, ce chant arrive après 8 798 vers. Il reste 5 435 vers (5 435 divisé par 8 798 = 0,618). Elle commence à parler, lointaine, au 73^e vers du chant (7 + 3 = 10, par addition cabalistique), le milieu exact sur 145 vers (1 + 4 + 5 = 10). Dante la contemple dans le ciel et il y voit aussi les étoiles (*stelle*), mot qui conclut chacun des 3 royaumes éternels.

À la fin du mouvement III, *Purgatoire*, dans la musique composée par Denys Bouliane, (également codirecteur artistique), la coupe arrive à la mesure 63 (la fin du dernier quasi-tutti). Ce moment se situe à 48 secondes environ avant la fin du mouvement, à 58,8 min de la durée totale de l'œuvre (95,1 min). L'entrée et la sortie voilée des cordes du Nouvel Ensemble Moderne, sur un motif à 3 temps et à 3 hauteurs, dirige l'attention de l'auditeur vers le milieu (étape 2) de l'œuvre : IV. *Contemplation/Aurores boréales*.

2) Nombre 3

Le nombre 30 (XXX), étant un multiple de 10, nombre parfait dans la tradition cabalistique, est donc lui-même parfait. Les cent (nombre parfait, multiple de 10) chants sont divisés : 1 (introduction à l'*Enfer*) + 33 + 33 + 33. La versification s'appelle *terzarima* (où les 3 + 3 + 3 vers constituent un ensemble de 9). Par addition cabalistique, un vers d'environ 12 syllabes produit le nombre 3.

La morphologie ternaire et téléologique (enfer, purgatoire, paradis) du christianisme médiéval sert de base au discours musical, même si les divisions et durées sont inégales. Le nombre « 333 », annoncé tel quel dès le début du projet afin d'indiquer la quantité de musiciens (même s'il y en avait autour de 350 ou plus), est un nombre trinitaire.

3) Nombre 9

Dante rencontre Béatrice pour la première fois, alors qu'elle n'a que 9 ans. 63 chants précèdent le XXX^e chant, 36 en suivent (63 + 1 + 36). Par addition cabalistique, 63 = 9 ; 36 = 9. Chacun des 3 royaumes éternels est composé de 9 cercles.

Le projet commence le 9^e mois de 1999, étant en gestation 9 mois, de septembre à juin. L'œuvre est créée le 3^e jour du 6^e mois. Durée planifiée : 90 minutes. Le chiffre fétiche, 333, de Walter Boudreau, fait la somme cabalistique de 9.

L'Espace sacré — L'Espace musical sacré

Tout comme il a été dit du sacré, qu'il « [...] se manifeste toujours comme une réalité d'un tout autre ordre que les réalités "naturelles" » (Eliade, 1965, p. 16), on pourrait dire de la musique — et surtout de la musique au sein de la *Symphonie du millénaire* — qu'elle est d'un tout autre ordre, grâce à sa nature **irréelle**, l'aspect incontournable de l'art sonore qui attire toujours les poètes en quête de métaphore transcendante. Quoi qu'il en soit, il y avait bien des choses réelles autour de cette musique **universelle** qui, à mes oreilles, confirmait *a fortiori* la nature de ce tout autre ordre.

Axis mundi et le centre du monde

La communication « inter-essence », qui peut se révéler entre les trois niveaux cosmiques — la Terre, le Ciel, et les régions inférieures — est parfois exprimée par l'image d'une colonne universelle, *Axis mundi*, située au centre même de l'Univers. Dans de nombreuses cultures, il est question d'un lieu central, d'un « nombril de la terre », d'une montagne sacrée qui relie la Terre au Ciel (Eliade, p. 38-47).

Montagne sacrée la console électronique

La communication « inter-sonance » s'est déroulée dans la vaste esplanade profane (du latin, « hors du temple ») qu'est le parvis (du latin, « paradis ») de l'oratoire Saint-Joseph. Des câbles serpentins, des casques portatifs et des téléphones cellulaires étaient tous reliés au poste de commande ; la console électronique : le monticule sacré. La consécration de cette éminence avait une fonction absolument nécessaire : elle confirmait la répétition de la cosmogonie (Eliade, p. 34) qui est à l'intérieur de la *Symphonie*.

Campana mundi

La croyance en l'action purificatoire des cloches est très ancienne. Dans maintes cultures, les peuples font résonner les cloches pour appeler les dieux. Dans le catholicisme romain, les cloches symbolisent le paradis ainsi que la voix de Dieu (N. A., 1975, vol 1, p. 947).

Tintannabulum humani

Même si, à la fin de la *Symphonie*, au moment de l'*Apothéose*, les 2000 carillonneurs n'ont pas gravi les marches de l'Oratoire pour rejoindre les Petits Chanteurs du Mont-Royal, pour des raisons techniques, la volonté de clore

l'événement avec cette action rituelle communautaire était prévue (Boudreau, 2000, prog., 56). Pour moi, la présence de tous ces **praticants/pèlerins** m'a fait réfléchir autrement, à la liturgie conventionnelle et, peut-être, à la mythologie.

L'emplacement des scènes m'a fait penser, d'abord, aux stations d'un chemin de croix profane, puis, à un site imaginaire de l'ancienne Grèce, où des oracles (temples) multiples auraient été dispersés par monts et par vaux. Or, à l'ombre du mont Royal, les mains habituellement invisibles des Parques gesticulaient ici aux yeux de tous ; la destinée de tous reposait entre les mains des musiciens, des chefs d'orchestre et des techniciens du son.

Imago mundi encore à la manière de Dante Alighieri

Le petit tableau de l'*Enfer* (chant XVIII, 28-36), où Dante se souvient du premier *Jubilæum* à Rome, en 1300, est d'une actualité piquante. Comme si Dante lui-même avait déambulé parmi la foule de la rue Reine-Marie, et ensuite, à l'intérieur du site liturgique en constatant des merveilles inconcevables. Ces neuf vers projettent une réflexion quasi journalistique de l'épisode, à la fois familière et métaphorique.

C'est ainsi que dans Rome, en raison de la foule,
L'année du jubilé, un ordre est établi
À l'usage des gens qui passent sur le pont,
Si bien que, d'un côté, tous portent le visage
Vers le château et s'en vont vers Saint-Pierre,
Et que de l'autre vont ceux qui gagnent le Mont.

De part et d'autre, entre les rocs noirâtres,
Je voyais des démons cornus qui, de grands fouets,
Frappaient cruellement les damnés par derrière.

(Dante, 1989, p. 91.)

En orientant tête en bas la page couverture du programme souvenir, publié pour la *Symphonie du millénaire*, ne pouvons-nous pas constater la forme cornue des casques que portaient les chefs d'orchestre, imaginer les baguettes aériennes (« grands fouets ») de ces mêmes chefs et leurs quelques moments infernaux passés à la coordination « sacro-sonore » ?

Musique liturgique sacrée

Dans les pratiques chrétiennes liturgiques courantes, de confession catholique ou protestante, le rôle de la musique et ses qualités artistiques ont évolué considérablement. Les musiques populaires, les musiques profanes accompagnent, aujourd'hui, les cérémonies religieuses.

Musique liturgique profane à la manière d'un rêveur, Hector Berlioz

Dans la *Symphonie du millénaire*, la très grande partie du discours musical démontre la filiation profonde entre la tradition de la musique dite sérieuse, et celle dite sacrée. On y retrouve un cantus firmus, une forme et une structure très élaborée ainsi que des éléments **crypto-sonologiques** (permettez-moi ce néologisme qui, dans mon esprit, signifie l'idéal électroacoustique comme modèle sonore de l'œuvre entière). Musique sérieuse, musique sacrée, entièrement accompagnée par l'activité **crypto-religieuse**.

En effet ! Peut-être faudrait-il se souvenir d'Hector Berlioz qui, il y a 150 ans, mijotait bien des choses, lui qui avait compris les véritables exigences musicales d'une action liturgique profane et unificatrice. Considérons son *Requiem*. Au dernier chapitre de son *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, il écrivit sur les nombreux effets musicaux qu'il rêvait d'intégrer dans une composition, sans hélas pouvoir les réaliser. Que faire, donc, avec cet ancien projet de vie ? Il les envisageait dans une seule composition imaginaire, pour tous les musiciens de Paris, déployés dans des orchestres multiples, jouant partout et simultanément sur un site énorme⁵ !

5. Au lieu du système de relais par sémaphore que suggère Berlioz, pour la coordination des chefs d'orchestre, Strauss considérait en 1905 qu'il eût été préférable d'essayer la télégraphie optique !

Post scriptum

Quelques mois après l'événement millénaire, la Société de musique contemporaine du Québec accueillait le public montréalais à une audition numérique — non pas à la manière biblique ou cabalistique — de la *Symphonie*, au Planétarium « sous les étoiles⁶ ». Dans l'empyrée immense et paradoxalement très terrestre de la rotonde, la faible assistance pour ces concerts profanes a suscité des commentaires.

6. Deux soirées de diffusion ont eu lieu, les 24 et 25 octobre 2000.

Une question n'a pas été posée : était-ce en raison de l'ambiance bien mondaine et non universelle qu'aucun des 40 000 pèlerins éphémères de l'action catholique printanière n'exprimât son intérêt ?

Ce qu'ils avaient vécu au mois de juin, en temps et en espace sacrés, conjonction qu'évoque la liturgie des heures, l'Office divin, témoignait bien d'un *opus Dei*.

Au mois d'octobre, en temps et en espace profanes, ils doutaient de la pertinence d'un *opus ambiguus*.

BERGERON, S. (1996), livret de disque, *La Nef*, dir. S. Bergeron. Dorian Recordings, DOR-90243, «Montségur — La tragédie Cathare».

BERLIOZ, H. (1905) [1845], *Instrumentationslehre*, rév. R. Strauss, vol. 1, Leipzig, C.F. Peters, 445 p.

BOUDREAU, W. et BOULIANE, D. *et al.* (2000), *Symphonie du millénaire*, partition intégrée, Montréal, Société de musique contemporaine du Québec, 375 p.

BOUDREAU, W. et BOULIANE, D. *et al.* (2000), *Symphonie du millénaire*, programme souvenir, Montréal, Société de musique contemporaine du Québec, 72 p.

DANTE ALIGHIERI (1997) [1948], *De vulgari eloquentia*, disponible sur Internet — http://orb.rhodes.edu/encyclop/culture/lit/Italian/da_e.htm#op_dve

DANTE ALIGHIERI (1989) [1938], *La Divine Comédie*, trad. H. Longnon, Paris, Édition Bordas, 717 p.

DOCZI, G. (1981), *The Power of Limits*, Boulder, Shambhala Publications, 150 p.

ELIADE, M. (1965) [1957], *Le Sacré et le Profane*, Paris, Gallimard, 185 p.

HENRY, H.T. (1999) [1912], «Veni Creator Spiritus», *The Catholic Encyclopedia*, vol. 15, disponible sur Internet — <http://www.newadvent.org/15341a.htm>

JEAN-PAUL II (1994), «Tertio Millennio adveniente», disponible sur Internet — http://www.vatican.va/jubilee_2000/docs/documents/ju_documents_17-feb-1997_history_fr.html

JULIAN, J. (1957) [1907], «Veni Creator Spiritus», *A Dictionary of Hymnology*, vol. 2, p. 1207-8.

MOURET, V. (2000), aux deux sites Internet sur Gustav Mahler — <http://gustavmahler.net/> <http://perso.cybercable.fr/mahler/symph8.html>

NON ATTRIBUÉ (1975), «Bell», *Encyclopædia Britannica—Micropædia*, vol. 1, p. 947.

NON ATTRIBUÉ (1973), *La Bible*, Paris, Seuil, 2620 p.

NON ATTRIBUÉ (1975), «Pentecost», *Encyclopædia Britannica—Micropædia*, vol. 7, p. 857.