CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

VOLUME 27 NUMÉRO 2 (2017)

Souvenirs du futur

Pour les 50 ans de la SMCQ

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Cette revue est dénommée CIRCUIT en hommage à Serge Garant (1929-1986), figure majeure de la musique au Québec et compositeur de trois œuvres portant ce titre.

Rédacteur en chef et directeur général
Maxime McKinley

Direction administrative et secrétariat de rédaction
Solenn Hellégouarch

Comité de rédaction
François-Xavier Féron (CNRS-LaBRI, France)
Flavia Gervasi (Université de Montréal)
Robert Hasegawa (Université McGill)
Sharon Kanach (Centre Iannis Xenakis, Université de Rouen, France)
Jimmie LeBlanc (Québec)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Œuvre en couverture :
Walter Boudreau entouré de (de gauche à droite) Robert Slapcoff, Louise-Andrée Baril, Evan Green, Guy Thouin, Julien Grégoire et Annabelle Renzo lors de l'événement *Chantez avec Raôul Duguay* autour de l'œuvre *In C* de Terry Riley, dans le cadre de la 4e édition de MNM, le 22 février 2009, à l'Église Saint-Jean-Baptiste (Montréal). Photo : Jacques Cabana.

Graphisme : Yolande Martel et Gianni Caccia
Révision des textes : Jeanne Lacroix (français) et Ann Rajan (anglais)

La revue CIRCUIT est subventionnée par le Conseil des Arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et l'Université de Montréal.

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL
Conseil des arts et des lettres Québec
Conseil des Arts du Canada

Contribution de l'Université de Montréal.

ISSN 1183-1693 ISBN (papier) 978-2-7606-3825-9
ISBN (PDF) 978-2-7606-3826-6
DÉPÔT LÉGAL, 3e trimestre 2017
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC

© Circuit, musiques contemporaines, 2017

La présente publication est indexée dans *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index*, *Musique en revue* et *Ent'revues*.

Les opinions exprimées dans les articles que publie CIRCUIT n'engagent que leurs auteurs.

La revue publie des numéros thématiques, mais toutes les suggestions sont les bienvenues. Avant d'envoyer un article, et pour toute correspondance concernant les abonnements ou le contenu de la revue, prière de communiquer avec :

Circuit, musiques contemporaines
Faculté de musique – Université de Montréal
C.P. 6128 succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél. : (514) 343-6388
Courrier électronique : info@revuecircuit.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part d'évaluateurs externes et du comité de rédaction.

Circuit est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).
info@sodep.qc.ca – www.sodep.qc.ca

Diffusion électronique : Érudit (www.erudit.org)
Pour la vente au numéro, voyez votre libraire ou visitez :

www.revuecircuit.ca

Tous droits de reproduction, d'adaptation ou de traduction réservés.
Demandes de reproduction et droit d'auteur
Contacter Copibec licences@copibec.qc.ca
(514) 288-1664 – 1 (800) 717-2022

Publié avec le soutien de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et de la Fondation SOCAN.

Souvenirs du futur

Pour les 50 ans de la SMCQ

Walter Boudreau et Gilles Tremblay lors du concert *Les Vêpres de la Vierge* avec l'Ensemble de la SMCQ et le Chœur du Studio de musique ancienne de Montréal dans le cadre de la 2e édition de la Série hommage (Gilles Tremblay), le 15 avril 2010 à Église de l'Immaculée-Conception (Montréal ; saison 44). Photo : Jacques Cabana.

Volume 27, nº 2 (2017)

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Souvenirs du futur

Pour les 50 ans de la SMCQ

Introduction : une SMCQ *aux tiroirs*
5 Maxime McKinley

SMCQ : faire durer le présent
11 Réjean Beaucage

***La vie qui bat* : Steve Reich's *Drumming* and Dance Choreography**
27 Aiyun Huang

L'apport de Maryvonne Kendergi à la SMCQ
41 Louise Bail

Catalogue des œuvres commandées par la SMCQ
53 Solenn Hellégouarch

CAHIER D'ANALYSE

La joie de la matière (les parallèles se touchent…) : *Circuits parallèles*, de Nicolas Gilbert
87 Michel Gonneville

ACTUALITÉS

***Gilles Deleuze, la pensée-musique*, de Pascale Criton et Jean-Marc Chouvel (dir.)**
111 Compte rendu de Jimmie LeBlanc

***Björk Digital* : escale à Montréal**
115 Nicolas-Alexandre Marcotte

119 **Les illustrations**

120 **Les auteurs**

122 **Résumés/Abstracts**

Marino Formenti du Klangforum Wien dans le cadre de MNM, le 6 mars 2003, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal).

Introduction : une SMCQ *aux tiroirs*

Maxime McKinley

> *La merveilleuse aventure de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) : sa conception en 1965 avec Wilfrid Pelletier, Jean Papineau-Couture et Hugh Davidson ; sa gestation de plus de neuf mois – car ce n'était pas un enfant ordinaire – et l'accouchement du 15 décembre 1966, avec les premiers cris, bouléziens et autres, sous la direction de Serge Garant.*
>
> *– Maryvonne Kendergi*[1]

1. Maryvonne Kendergi (1997), « Serge Garant, toujours présent », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, nº 2, p. 13.

Dans le cadre d'un numéro soulignant le 50e anniversaire de la SMCQ, il était d'emblée exclu de viser une présentation exhaustive de cet organisme qui est au cœur de la création musicale contemporaine au Québec depuis le 15 décembre 1966, date de son premier concert. Ses facettes sont beaucoup trop multiples, et l'espace manquerait rapidement. Toutefois, pour les lecteurs qui aimeraient tenir entre les mains un tel document, ils trouveront leur miel avec l'ouvrage de Réjean Beaucage paru au Septentrion en 2011[2]. Si, par le détour d'une allusion à Salvador Dali, on comparait la SMCQ à une *Vénus aux tiroirs*, on pourrait dire que nous nous contenterons ici de n'ouvrir que quelques-uns de ces nombreux tiroirs. Évoquons dans un premier temps quelques-uns qui ne seront pas (ou peu) ouverts ici, mais qui, en revanche, ont déjà été abordés dans d'autres numéros de *Circuit*.

2. Voir : www.septentrion.qc.ca/catalogue/societe-de-musique-contemporaine-du-quebec-la (consulté le 25 mai 2017). Soulignons au passage qu'un compte rendu de ce livre, rédigé par Éric Legendre, avait été publié dans les pages de *Circuit* en 2013 (vol. 23, nº 2, p. 84-87).

L'un des évènements les plus marquants de la SMCQ fut la *Symphonie du millénaire* (2000), œuvre collective de 19 compositeurs pour 333 musiciens et 2000 carillonneurs présentée à l'Oratoire Saint-Joseph devant environ 40 000 personnes. C'est autour de cet évènement spectaculaire que tournait le numéro « Perceptions[3] ». Ce numéro est, en effet, constitué de diverses « perceptions », à la fois de cet évènement en particulier et, plus généralement, de la musique contemporaine parmi la société. Du reste, ces deux axes de perception sont liés puisque la *Symphonie du millénaire* aspirait, justement, à briser une perception récurrente de déconnexion, de clivage, entre le milieu de la musique contemporaine et ledit « grand public ». À cet égard, un débat avait d'ailleurs été déclenché au Québec à la suite d'une prise

3. Vol. 11, nº 3, 2001.

de position de Lise Bissonnette, une discussion animée dont rend compte un numéro entier de *Circuit*, intitulé « Ruptures ?[4] ». Quant au tiroir du festival biennal Montréal/Nouvelles Musiques (MNM[5]), un numéro[6] avait été consacré à sa toute première édition (en 2003), qui mettait les Pays-Bas à l'honneur. Soulignons que ces projets titanesques sont le fruit du tandem Walter Boudreau et Denys Bouliane, tandem qui a beaucoup fait au tournant des années 2000. Enfin, en ce qui concerne la Série hommage[7], durant laquelle la SMCQ fédère, tous les deux ans (en alternance avec MNM) depuis 2007, une saison artistique entièrement focalisée sur un compositeur québécois important, nous nous référons à toutes ces monographies que nous pourrions baptiser la collection « Série hommage », consacrées successivement à Claude Vivier, Gilles Tremblay[8], Ana Sokolović, Denis Gougeon, John Rea et, dès notre prochain numéro, José Evangelista[9].

La SMCQ a toujours suscité le débat. Au départ, elle était le seul organisme voué à la musique contemporaine au Québec (il fut même le premier du genre au Canada). C'était alors une époque héroïque où une poignée de pionniers cherchaient à imposer leurs convictions, envers et contre tous. Avec le temps, l'organisme s'est – en toute conscience – institutionnalisé. En 2017, la SMCQ n'est pas spécialement la voie (ni la voix) de la jeunesse branchée et de l'underground, et le milieu des musiques de création s'est considérablement diversifié durant ce demi-siècle. Dès ce que nous pourrions appeler « l'ère Boudreau » (Walter Boudreau est directeur artistique depuis 1988), la SMCQ a cherché à se rapprocher d'un public le plus large possible. S'intéresser, par exemple, au minimalisme de Terry Riley, Steve Reich ou Louis Andriessen n'était pas nécessairement pour toujours plaire aux fondateurs, plus près de l'esprit moderniste européen de Darmstadt et des cours d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Lorsqu'on lit les numéros de *Circuit* déjà mentionnés, consacrés à la *Symphonie du millénaire* ou à la première édition de MNM – numéros dirigés par Michel Duchesneau qui, rappelons-le, fut aussi directeur général de la SMCQ de 1997 à 2002 –, on trouve de nombreuses informations chiffrées, notamment sur les plans financiers, et des statistiques d'assistances. Cet angle vaut aussi pour le volet « Jeunesse » de la SMCQ[10], qui s'est énormément développé depuis la fin des années 1990. Peut-être la prise de position de Lise Bissonnette, en 1994, marqua-t-elle une forme de tournant symbolique à cet égard. Cette polémique a suscité une vive indignation, certes, mais aussi une volonté ferme d'en finir avec cette perception (fondée ou pas, le débat reste ouvert, même plus de 20 ans plus tard) d'élitisme déconnecté. De fait, le milieu de la musique contemporaine a alors commencé à accélérer le pas dans la valse des communications et de

4. Vol. 7, nº 1, 1996.

5. Voir : www.smcq.qc.ca/mnm/fr/2017 (consulté le 27 mai 2017).

6. Vol. 14, nº 2, 2004.

7. Voir : www.smcq.qc.ca/smcq/fr/hommage (consulté le 27 mai 2017).

8. Qui fut, d'ailleurs, brièvement directeur artistique de la SMCQ, entre 1986 et 1988, assurant une forme d'intérim entre les années Garant et Boudreau.

9. Voir : www.revuecircuit.ca/collection (consulté le 27 mai 2017).

10. Voir : www.smcq.qc.ca/jeunesse/fr (consulté le 27 mai 2017).

la démocratisation culturelle. La direction artistique de Walter Boudreau se trouvait ainsi, dès le départ, entre l'arbre et l'écorce des esprits « purs et durs » d'une musique contemporaine se voulant radicale et sans compromis, et une approche plus conciliante et rassurante pour le « commun des mortels », dit-on. Le désir d'avoir une place dans les médias, par exemple, est dès lors devenu omniprésent.

Mais le débat a sans doute changé de direction – à un degré de profondeur et de durabilité qu'il est sans doute trop tôt pour commenter avec précision – dans la foulée du « Printemps érable » de 2012. Toute une génération de jeunes compositeurs sortant des écoles, voyant leurs aînés, souvent aigris, se débattre comme des diables pour presque rien, ont choisi de refuser de prime abord le paradigme dont ils étaient témoins. Plusieurs se sont orientés vers une approche moins affiliée aux institutions, en privilégiant le DIY (*do it yourself*) et l'idéal de liberté et d'indépendance qui l'accompagne (la contrepartie pouvant être, dans plusieurs cas, une usure rapide). Mais il y a d'autres enjeux aussi, à la croisée de l'esthétique et de l'éthique, liés notamment à la fin de l'hégémonie dominatrice de l'homme blanc et à une représentation plus diversifiée dans les programmes de concerts (enjeux touchant, donc, au féminisme et au multiculturalisme). Et, aussi, un refus drastique de ce qui s'apparente de près ou de loin au néolibéralisme. Plusieurs intellectuels, pas nécessairement toujours d'accord entre eux, nourrissent ces jeunes esprits contestataires : Alain Badiou, Normand Baillargeon, Judith Butler, Noam Chomsky, bell hooks et Slavoj Žižek, par exemple. Toujours est-il qu'en 2016, deux jeunes compositeurs ont enchaîné deux coups de gueule : Symon Henry, ici même dans les pages de *Circuit*, suivi de Gabriel Ledoux, sur son blogue personnel[11]. **Réjean Beaucage**, dans l'article qui ouvre ce numéro, évoque largement ce débat, qu'il contextualise face au passé de la SMCQ, et donne la parole à Walter Boudreau lui-même (un directeur artistique qui n'est pas né de la dernière pluie). Beaucage en profite pour, au passage, le questionner sur la programmation de la saison de la SMCQ soulignant son 50e anniversaire, saison marquée également par une édition du festival MNM sous le thème « Retour vers le futur[12] » (dont le titre de ce numéro est une variation). *Circuit* a toujours fait de la place aux débats, y compris dans les numéros anniversaire ou dans les monographies, et nous ne dérogeons pas à ce principe (fondamentalement vivant) ici.

Parlant de « retour vers le futur », il est frappant combien le discours de certains compositeurs, notamment de la génération montante, revient à un état d'esprit proche, à certains égards, de celui des années 1950 à 1970. L'époque où il était de bon ton de balayer sans nuances Darmsdadt et les valeurs

11. Voir l'article de Réjean Beaucage, dans le présent numéro, pour davantage de détails sur ces prises de position.

12. Voir : www.smcq.qc.ca/mnm/fr/2017 (consulté le 27 mai 2017).

modernistes du revers de la main est peut-être révolue[13] (ceux qui parlent de retour du pendule sont peut-être, en ce sens, un retour en retard). Les années héroïques des débuts de la SMCQ – l'ère Garant – suscitent chez beaucoup de jeunes (et moins jeunes) compositeurs un regain d'intérêt marqué. Dans ce contexte, nous recommandons bien sûr à nos lecteurs de (re)lire le numéro qui fut consacré à Serge Garant[14]. Dans le cadre du présent opus, c'est plutôt vers Maryvonne Kendergi que nous avons souhaité nous tourner pour relater cette époque. En effet, les débuts de la SMCQ étaient particulièrement internationalistes, et d'aucuns lui ont même reproché, dans cette perspective, un certain colonialisme (à tout le moins un mimétisme des grands courants européens). Quoiqu'il en soit, cette génération était très ouverte sur le monde et en phase avec les recherches les plus actuelles de l'époque. Maryvonne Kendergi a joué, à ce titre, un rôle plus que considérable, et c'est pourquoi nous avons demandé à **Louise Bail** – auteure d'un livre important sur cette femme d'exception[15] – d'écrire un article sur l'apport de Kendergi à la SMCQ, tout particulièrement du point de vue des liens internationaux.

Il nous importait, dans ce numéro sur la SMCQ, de ne pas ouvrir mille et une discussions d'ordre social et sociétal sur cet organisme sans même parler de ce qu'il *fait* artistiquement. Le spectacle *La vie qui bat* (1999), une coproduction de la SMCQ et de la compagnie de danse O Vertigo, nous a paru à cet égard pertinent sur plusieurs plans. Par exemple, sa musique – issue de *Drumming* (1971) de Steve Reich – est de celles qu'a défendues Boudreau durant son « règne », ce qui ne fit pas nécessairement plaisir à tous. Par ailleurs, il s'agit d'une coproduction, et la SMCQ a, justement, beaucoup misé sur les partenariats depuis l'ère Boudreau. Enfin, c'est là une rencontre multidisciplinaire, avec la danse qui plus est, un art qui a beaucoup de succès au Québec et dont la musique contemporaine envie souvent la place importante qu'elle occupe, tant localement qu'internationalement. Ce spectacle fait ici l'objet d'une étude signée par la percussionniste **Aiyun Huang**. L'un des intérêts de cet article est, notamment, la mise en contexte internationale de cette production significative dans l'histoire de la SMCQ.

Un autre exemple absolument crucial de ce que *fait* la SMCQ (et il est parfois sujet à débat de se demander si elle le fait encore assez) est la commande (et/ou la création) de nouvelles œuvres. Il était très intéressant, en ce sens, de demander à **Solenn Hellégouarch**, notre directrice administrative et secrétaire de rédaction, de dresser un catalogue des œuvres commandées (ou co-commandées) et créées par la SMCQ. Parcourir cette liste est très instructif, et nous laissons au lecteur le soin de faire ses propres observations. Le Cahier d'analyse, signé **Michel Gonneville**, procède pour sa part à une

13. Voir, à cet égard, notre numéro « Souvenirs de Darmsdadt : retour sur la musique contemporaine du dernier demi-siècle » (vol. 15, nº 3, 2005).

14. Vol. 7, nº 2, 1996.

15. Louise Bail, *Maryvonne Kendergi : musique en partage*, Montréal, Hurtubise, 2002.

sorte de « zoom avant » sur l'une de ces créations (qu'il passe au microscope), à savoir *Circuits parallèles* de Nicolas Gilbert. Outre le titre de cette œuvre qui, bien sûr, ne manque pas de nous plaire, il nous paraissait intéressant que Gonneville écrive sur Gilbert, l'inverse s'étant produit en 2009, alors que ce dernier offrait dans nos pages une analyse de *Chute/Parachute*, un « classique » de Gonneville[16]. Rappelons que *Circuits parallèles*, créée le 24 avril 2008[17] par l'Ensemble de la SMCQ, avait ensuite mérité le prix Opus de la Création de l'année, remis par le Conseil québécois de la musique.

Quant aux illustrations du numéro, exceptionnellement nombreuses, nous avons opté pour une sorte de « scrapbook » relatant en images les 50 ans d'histoire de la société par autant de photographies d'archives. Celles-ci peuvent également être visionnées en ligne, sur notre site Web[18]. J'en profite pour remercier au passage la SMCQ – en particulier Aïda Aoun, Walter Boudreau, Jacques Cabana et Noémie Pascal – dont l'esprit de collaboration pour ce numéro a été exemplaire à tous égards, ainsi que la Fondation SOCAN, dont une aide financière spéciale nous permet un numéro un peu plus volumineux que d'habitude.

Enfin, en complément au dossier thématique, notre rubrique Actualités propose deux comptes rendus. **Jimmie LeBlanc** présente un ouvrage collectif (sous la direction de Jean-Marc Chouvel et Pascale Criton) sur la « pensée-musique » du philosophe Gilles Deleuze, tandis que **Nicolas-Alexandre Marcotte** relate *Björk Digital*, une exposition présentée récemment en première américaine par le Centre Phi et DHC/ART, à Montréal.

En terminant, c'est avec enthousiasme et fierté que nous annonçons à nos lecteurs la constitution, à *Circuit*, d'un tout nouveau comité externe qui viendra appuyer le comité de rédaction. Ce comité externe, à la fois interdisciplinaire et international, est constitué de Lucie Bourassa, Pascale Criton, Jonathan Cross, Valérie Dufour, Christoph Haffter et Jean-Noël von der Weid.

Bonne lecture !

Montréal, mai 2017

Addendum

Au moment de mettre sous presse, nous apprenions avec tristesse le décès de l'immense compositeur, pédagogue et penseur Gilles Tremblay (1932-2017), à qui *Circuit* a déjà consacré pas moins de trois numéros. Les trajectoires de ce créateur et de la SMCQ sont, d'ailleurs, étroitement liées. Et c'est un bel hasard qu'il apparaisse dès l'ouverture de ce numéro, en compagnie de Walter Boudreau, dans un état évident de jubilation « alleluiesque », ce qui était peut-être sa signature la plus profonde. Nous dédions ce numéro à sa mémoire.

16. Nicolas Gilbert, « *Chute/Parachute* de Michel Gonneville : pensée sérielle, écriture postmoderne (ou l'inverse) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 19, nº 3, 2009, p. 91-108.

17. À noter que Gilbert, né en 1979, n'avait alors que 28 ans. Peu de compositeurs dans la vingtaine ont reçu des commandes de la SMCQ.

18. www.revuecircuit.ca (consulté le 27 mai 2017).

Cristian Gort dirigeant *An Index of Metals* de Fausto Romitelli (vidéo de Paolo Pachini et Leonardo Romoli), avec la mezzo-soprano Michèle Motard, [iks] et les musiciens rassemblés par Codes d'accès dans le cadre de la 4e édition de MNM, le 25 février 2009, à l'Église Saint-Jean-Baptiste (Montréal). Photo : Jacques Cabana.

SMCQ : faire durer le présent

Réjean Beaucage

Le premier concert de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) a été donné le 15 décembre 1966, et l'institution célèbre son 50e anniversaire tout au long de sa 51e saison (2016-2017). Cette saison se conjugue aussi avec une édition du festival Montréal/Nouvelles Musiques (MNM), que la SMCQ présente une année sur deux, en alternance avec sa Série hommage, qui salue toute une saison durant le travail d'un compositeur québécois[1]. Le thème choisi pour la 8e édition du festival MNM, comme pour toute la saison, est « Retour vers le futur », une expression qui prête le flanc à la critique si on considère ce « retour » comme une forme d'immobilisme, de stagnation ou comme un regard en arrière sur ce qui était une promesse, pour se demander si elle a été tenue, la « musique d'aujourd'hui » ayant si souvent été présentée comme la musique de demain.

> Comme si, partie du futur pour rejoindre notre présent, elle s'était un peu égarée en route dans un détour de l'espace-temps, certains pensent : dans une impasse. Évanouie quelque part avant d'avoir atteint le point de conjonction, ou de compromis, entre son image idéale projetée dans un avenir indéterminé, et une véritable insertion dans le présent, elle serait dans le cas de ces personnages décrits par la science-fiction, qui vagabondent entre des univers parallèles, ou bien qu'un caprice du sort a projetés dans un monde étranger au leur, et qui sont à la recherche de leur être[2].

Mais après tout, ce n'est peut-être pas une mauvaise chose que l'avenir ait choisi d'autres chemins, pour se rendre jusqu'à nous, que ceux que promettait la musique contemporaine de 1966… De toute façon, n'en déplaise à Jacques Attali[3], c'est à Serge Garant, l'un des cofondateurs de la SMCQ, que nous céderons la préséance ici, en rappelant ce qu'il écrivait en 1960 : « La musique électronique, sérielle, spatiale, c'est la musique de notre temps, notre musique à nous et non celle de demain, comme on le prétend[4]. »

1. Jusqu'à maintenant : Claude Vivier (2007-2008), Gilles Tremblay (2009-2010), Ana Sokolović (2011-2012), Denis Gougeon (2013-2014) et John Rea (2015-2016).

2. Chion, 1977, p. 10.

3. Qui écrivait dans *Bruits* que « la musique est un extraordinaire moyen de prévoir l'avenir des sociétés et de prévenir leur suicide » (Attali, 2001, p. 10).

4. Dans « Chronique musicale : musique canadienne », publié dans *Cahiers d'essai*, no 2, 1960 ; reproduit dans Lefebvre, 1986, p. 108. La phrase n'est pas sans rappeler ce que disait John Cage dans ses conférences sur le thème « Composition as process » en 1958 (retranscrites dans son livre *Silence*) : « *Contemporary music is not the music of the future, nor the music of the past, but simply music present with us: this moment, now, this now moment* » (Cage, 1961, p. 43).

Cela fait donc 50 ans que la SMCQ présente en concert la musique de notre temps. Son demi-siècle fait de la SMCQ l'une des plus anciennes organisations se consacrant à la musique contemporaine[5], et on peut dégager certaines constantes au cours de ces années, d'autant plus aisément qu'elles s'articulent en deux grandes périodes artistiques : celle du cofondateur Serge Garant (1966-1986) et celle de son successeur Walter Boudreau (depuis 1988), les deux saisons (1986-1987 et 1987-1988) durant lesquelles Gilles Tremblay occupa la direction artistique étant considérées comme un intérim. Parmi ces constantes : le désir de présenter, dans le grand concert du répertoire international, la musique des compositeurs d'ici, en création souvent, et en commande lorsque c'est possible.

Comme le montre le catalogue des œuvres commandées (ou co-commandées) par la SMCQ préparé par Solenn Hellégouarch pour ce numéro[6], entre 1968 et 2017, leur nombre s'élève à 133, pour une moyenne de 2,6 par année depuis la création de l'organisme. En ce qui concerne les compositeurs canadiens (et plus particulièrement québécois), on peut mesurer leur présence sur trois saisons clés :

1re saison : 18 compositeurs
Compositeurs étrangers : 50 %
Compositeurs locaux : 50 %

21e saison : 35 compositeurs
Compositeurs étrangers : 40 %
Compositeurs locaux : 60 %

Une étude intitulée *La Société de musique contemporaine du Québec : étude de son fonctionnement*, produite en avril 1987 par Pierre Fisher, Hélène Gagnon et Claire Rhéaume (trois élèves du cours « Gestion dans le contexte des entreprises artistiques » de l'École des hautes études commerciales, classe de François Colbert) nous offre un beau portrait de la situation de l'organisme dans sa 21e saison :

- Nombre total de concerts en 21 saisons : 183
  - Concerts radiodiffusés : 54
  - Concerts hors Montréal (tournées et déplacements) : 36
- Nombre de compositeurs joués : 233
  - Compositeurs canadiens : 78

Ce qui représente 33,5 % et reste une proportion intéressante, car, comme le notent les auteurs : « la SMCQ, de par sa mission, a toujours inclus une bonne proportion de musique canadienne et plus spécifiquement québécoise. Pour la saison 1986-87, il y a eu au moins une œuvre québécoise ou canadienne par concert régulier et dans certains cas jusqu'à trois. Cependant, la SMCQ ne privilégiera jamais que la musique faite au Québec ou au Canada car il apparaît essentiel que les œuvres d'ici puissent se mesurer à celles venant de l'extérieur » (p. 14).

5. Le titre est revendiqué par l'ensemble Musiques Nouvelles, de Belgique, tel que l'écrivait Jean-Paul Dessy dans l'éditorial du nº 1 de la *Revue Musiques Nouvelles* (2007, téléchargeable depuis le site de l'ensemble : www.musiquesnouvelles.com/fr/Publications, consulté le 30 avril 2017) : « Être le plus ancien ensemble dédié à la création musicale au monde (Musiques Nouvelles fut fondé par Henry Pousseur et Pierre Bartholomée en 1962) ne rend pas forcément passéiste ».

6. Voir ici même, dans ce numéro.

- Nombre d'œuvres commandées : 43
  - Avec l'aide du Conseil des arts du Canada : 40
- Nombre de créations : 90
- Nombre de disques (Radio-Canada International) : 17
  - Nombre d'œuvres enregistrées : 35
  - Nombre de compositeurs enregistrés : 21

Le document est daté du 21 avril 1987 et conservé dans les archives de la SMCQ.

51e saison : 28 compositeurs
Compositeurs étrangers : 15 %
Compositeurs locaux : 85 %[7]

Une autre constante : celle qu'ont les sympathisants de la SMCQ (cofondateurs, animateurs et observateurs) à ruer dans les brancards !

Plus ça change…

C'est bien face à l'immobilisme frileux des grandes sociétés de concerts que s'est révélée la nécessité d'en créer une dont le mandat serait justement de jouer le répertoire des compositeurs vivants. À peine sorti de la Semaine internationale de musique actuelle de Montréal (SIMAM), organisée par Pierre Mercure[8] dans le cadre des Festivals de Montréal, Serge Garant écrivait :

> En dépit de la prolifération habituelle d'œuvres traditionnelles, l'année musicale qui vient de se terminer à Montréal fut sans contredit mémorable. Les Festivals de Montréal ont démontré une incroyable audace en permettant à Pierre Mercure d'organiser une Semaine de Musique contemporaine [*sic*], au mois d'août dernier. (Rassurez-vous toutefois, ces messieurs ne seront pas aussi courageux cette année et nous verrons sans doute de nouveau au programme, l'inévitable Mozart[9] !)

À la direction musicale de la SMCQ, Garant a, dans une certaine mesure[10], poursuivi le chemin ouvert par Mercure, et il a voulu présenter au public plusieurs nouveaux noms. « Ici, les compositeurs œuvrent dans le désert. Ils ne peuvent entendre leurs réalisations nulle part. Certaines d'entre elles ne sont pas toujours réussies, mais l'expérimentation vaut le coup[11]. » Si le directeur musical de la SMCQ avait aussi ses goûts[12], on peut dire que son esprit d'ouverture reflétait bien la mission que s'étaient donnée les cofondateurs de la société, tel que l'exprimait le cofondateur Jean Papineau-Couture au journaliste Claude Gingras :

> J'ai déjà dit clairement que si, personnellement, je ne fais pas de cette musique qui se cherche plus qu'elle ne cherche l'auditeur, par contre je crois qu'elle doit trouver son débouché. À cette nouvelle Société, nous ne ferons pas que de la musique d'avant-garde, mais nous ferons dans une proportion énorme de ces choses qui ne peuvent trouver de place ailleurs[13].

7. Il faut cependant noter la reprise de la *Symphonie du millénaire*, qui, avec ses 19 compositeurs locaux, a un poids démesuré. Les statistiques de la 50e saison sont également biaisées, puisque, si chacun des concerts compte au moins un représentant canadien, le compositeur John Rea apparaît dans chacun des programmes (il s'agissait d'une « saison hommage ») ; le compte final est donc de 7 étrangers et 7 Canadiens, pour une proportion de 50/50, comme à la toute première saison.

8. Sur Pierre Mercure, voir le vol. 21, nº 3 de *Circuit, musiques contemporaines*.

9. Dans « Musique à Montréal 1961-62 », publié dans *Canadian Art*, juillet-août 1962 ; traduction de Marie-Thérèse Lefebvre, dans Lefebvre, 1986, p. 110.

10. Il serait injuste de prêter des intentions à Pierre Mercure en n'ayant pour point de référence que la programmation de la seule édition de la SIMAM, mais on peut avancer que l'esthétique qu'il privilégiait était assez différente de celle que Garant allait mettre de l'avant à la SMCQ ; on ne saura malheureusement jamais ce dont auraient été faites les saisons de cette dernière si Mercure n'était pas décédé au début de l'année 1966 et s'il en était devenu le premier directeur musical, tel qu'il était prévu à l'origine.

11. « Serge Garant : "Nos compositeurs œuvrent dans le désert", entretien avec Jacques Thériault », *Le Devoir*, 10 décembre 1966, reproduit dans Lefebvre, 1986, p. 116.

12. On lui a souvent reproché son manque d'ouverture pour les musiques électroacoustiques, par exemple, mais c'est sans doute aussi ce qui a contribué à la fondation de quelques sociétés de concerts entièrement consacrées à ces musiques.

13. Jean Papineau-Couture, cité *in* Claude Gingras, « Fondation d'une société de musique contemporaine », *La Presse*, 19 novembre 1966, p. 8.

Bien entendu, cette ouverture allait éventuellement *frapper le grand écueil* d'une diversité exponentielle qu'il serait illusoire de penser pouvoir présenter dans son ensemble. Il y aurait toujours des compositeurs laissés pour compte dans la programmation de la SMCQ et toujours, aussi, des voix pour le déplorer. En 1979, à l'émission *L'art aujourd'hui*, diffusée à Radio-Canada, c'est Walter Boudreau, entouré de ses collègues Michel Gonneville et Claude Vivier, qui se plaignait d'un certain manque de diversité dans les programmes de la SMCQ :

> Je pense que, après 14 ans, la bataille de la reconnaissance de la musique sérielle est gagnée. Il fallait faire accepter Boulez, Berio, Stockhausen ; bon, c'est fait. Je ne dis pas que tout le monde n'a que ces noms-là sur les lèvres, mais c'est fait, vis-à-vis des grands organismes : conseils des arts, ministères, etc. Je pense que, sans nécessairement faire de concession au niveau du répertoire, parce qu'il est important de jouer d'abord les jeunes compositeurs du Québec, la musique qui se fait ici, mais il faudrait peut-être que la SMCQ pense à élargir son auditoire, et je verrais très bien une chose : quand Steve Reich vient à Montréal, c'est au Musée d'art contemporain qu'il va […] ; alors il remplit le Musée avec plein de gens qui ne viennent pas à la SMCQ, mais s'ils venaient à la SMCQ pour une moitié de concert, on aurait la possibilité d'avoir peut-être 1000 personnes qui ne sont jamais venues à la SMCQ et de leur faire entendre en même temps des compositeurs québécois, que l'on pourrait ainsi mettre en contact avec un public élargi, parce que selon moi, ce qui ne progresse pas régresse[14].

Walter Boudreau joindra le conseil d'administration de la SMCQ en décembre 1986[15], avant d'être nommé directeur artistique en 1988. Il n'aura pas oublié, à ce moment-là, son désir de travailler à élargir l'auditoire de la société de concerts, dont il fera pratiquement un programme, mais encore une fois, la bonne volonté n'écartera pas la critique, et en 2005, elle viendra, virulente, du compositeur Simon Bertrand, à propos de la programmation du festival MNM :

> Toute direction artistique a bien sûr le droit de proposer ou déconseiller aux participants du festival telle œuvre ou tel compositeur, pour une raison ou pour une autre. Mais lorsqu'elle utilise ce droit, ne doit-elle pas le faire avec ouverture d'esprit, respectant les mandats et tendances artistiques des intervenants qui sont, que cela concorde ou non à leur vision, représentatifs du milieu ? Ce droit de regard d'une direction artistique devient dangereux lorsque celle-ci a une vision trop étroite de ce qui est digne de représenter le milieu ou que ses choix tendent à vouloir soutenir ses thèses esthéticoculturelles sur notre identité culturelle. Il faudrait d'ailleurs bien se demander pourquoi nous laissons quelques individus s'accaparer autant de pouvoir sur le milieu. Ce type de « sauveurs », prétendant nous représenter auprès des instances gouvernementales, des médias et aussi des milieux culturels des autres pays ne risquent-ils pas de le faire en tenant unique-

14. *L'art aujourd'hui* ; journaliste interviewer : Ginette Bellavance ; réalisateur : Claude Godin ; réseau FM de Radio-Canada, 27 novembre 1979 (notre transcription).

15. « En 1986, je suis entré, à l'invitation de Michel Gonneville, sur le conseil d'administration ; nous voulions faire bouger les choses. Il y avait beaucoup de compositeurs que l'on n'entendait jamais, ou qui ne recevaient jamais de commande. Nous considérions que la SMCQ, malgré des efforts louables, n'était plus en synchronisme avec la réalité » (entretien avec Walter Boudreau le 7 novembre 2006 ; reproduit dans Beaucage, 2011, p. 220).

> ment compte de ce qui entre dans « leur vision », forcément imprégnée de leurs propres fantasmes esthétiques, transformés en critères d'appréciation ? […] Est-il normal que quelques individus déterminent alors quelles sont les œuvres « fortes » qui « nous représentent », et qui sont donc « présentables » et « exportables »[16] ?

16. Bertrand, 2005, en ligne.

La seule réponse reçue par le magazine qui avait publié la lettre parvint du compositeur John Rea, alors membre du comité artistique de la SMCQ :

> En tant que participant et observateur de MNM-2005, j'ai trouvé qu'il y avait trop d'éléments de nature locale dans la vitrine. De plus, je considère que la vision artistique Boudreau–Bouliane était tout le contraire de ce que M. Bertrand voudrait bien en faire : elle était dangereusement trop large[17] !

17. Rea, 2005, en ligne.

Difficile, comme on le voit, de faire l'unanimité ! Quelques années après son coup de gueule, la SMCQ commanda une œuvre à Simon Bertrand, invité, comme sept de ses collègues[18], à participer à un grand concours international de composition réunissant des compositeurs du Canada, de France et des « pays nordiques » (Danemark et Norvège) et organisé en collaboration avec le Shanghai Media Group et Radio France. Depuis, sa musique a pu être entendue plusieurs fois dans les programmes de la SMCQ et, en 2015, il était invité à joindre le comité artistique de la SMCQ afin de pouvoir y faire valoir ses idées ! Cela n'allait pas empêcher d'autres compositeurs de trouver à redire, encore une fois, sur la programmation des concerts de l'institution. En octobre 2016 paraissait dans *Circuit* un article de Symon Henry[19], qui semblait, comme Walter Boudreau quelques années auparavant, considérer « que la SMCQ, malgré des efforts louables, n'était plus en synchronisme avec la réalité »[20].

18. José Evangelista, Denis Gougeon, Analía Llugdar, Pierre Michaud, Farangis Nurulla-Khoja, Sean Pepperall et Serge Provost.

19. Voir Henry, 2016.

20. Voir la note 15 du présent article.

> Et comment se reconnecter avec notre époque ? En la connaissant mieux, déjà, dans sa différence stylistique, du Kwaito des DJs sud-africains au punk rock engagé des Pussy Riot, en passant par les plus récentes explorations de Huddersfield. […] Des événements comme la *Symphonie du millénaire*, organisée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 2000, ont marqué toute une génération de jeunes compositeurs : l'événement était unique, rassembleur et iconoclaste. *Six thèmes solaires*, événement central de la saison 2012-2013[21] de la même SMCQ, en était l'antithèse. Le concert offrait une séquence d'œuvres intéressantes… à l'intérieur desquelles nous pouvions à peine pénétrer que nous étions éjectés vers un autre univers. Le tout était intercalé avec des « astro-vidéos » indignes de la haute qualité de ce qui se fait en ce moment en vidéo d'art, forme d'art à laquelle ma génération est particulièrement sensible […][22].

21. Le concert, donné le 17 avril 2014, faisait à vrai dire partie de la saison 2013-2014.

22. Henry, 2016, p. 78-79.

Il y aurait beaucoup à dire sur l'utilisation de la vidéo en musique, à commencer par le fait indéniable que la SMCQ n'en fait guère une spécialité, et, par analogie, on est tenté de citer une nouvelle fois Serge Garant, dans

une de ses explications sur l'absence de musique électroacoustique dans les programmes qu'il préparait :

> Ce que l'on essaie de faire à la SMCQ, c'est de présenter un éventail très large de ce qui se fait dans le monde, et puis, on essaie de présenter cet éventail la plupart du temps avec des œuvres qui impliquent des musiciens d'ici. Cela va peut-être faire comprendre à certaines gens qui nous accusent de ne pas souvent jouer de musique électroacoustique… C'est vrai : nous n'en faisons pas beaucoup, tout simplement parce que nous estimons que la musique électroacoustique peut relativement facilement se faire entendre[23]. Nous jouons des œuvres avec des musiciens d'ici afin de faire un double travail : d'une part, faire entendre ces œuvres au public, mais, d'autre part, habituer les musiciens d'ici à jouer une certaine musique, si bien que maintenant, par exemple, 10 ans après, on peut dire qu'on a formé ici des musiciens qui ont une technique, qui ont une approche des œuvres contemporaines qui vaut celle des musiciens de n'importe quel pays au monde, ce qui n'existait pas il y a 10 ans. […] Alors, si on ne faisait que de la musique sur bande, qu'est-ce que vous voulez, les musiciens n'ont rien à voir là-dedans[24]…

Comme on le voit, les temps changent ; ce n'est plus la musique acousmatique, qui ne donne rien à voir, que l'on reproche à la SMCQ de desservir, mais la vidéomusique, et si Boudreau critiquait à la radio, Bertrand dans un magazine et Henry dans une revue, c'est maintenant sur la grande toile que ça se passe !

En octobre 2016, après la parution de l'article de Symon Henry, c'était au tour de Gabriel Ledoux de s'attaquer à la représentativité (ou non) de la SMCQ, et il ouvrait son article en citant une entrevue accordée par Walter Boudreau au critique musical du *Devoir* Christophe Huss :

> Si j'ai pu tenir le coup aussi longtemps comme directeur artistique d'une société comme la SMCQ, c'est parce que j'ai la couenne dure – je me compare un peu à Fidel Castro : il en a vu passer, des présidents américains qui tous ont voulu l'empoisonner ou l'assassiner, mais il est encore là ![25] – et parce que je suis à l'écoute de choses qui ne sont pas forcément mes premiers choix[26].

L'auteur poursuivait par une critique appuyée par divers aspects statistiques de la saison du 50e anniversaire de la SMCQ :

> C'est un secret de polichinelle, dans le milieu : la direction artistique des saisons de la SMCQ ainsi qu'une grande partie du festival Montréal/Nouvelle Musique sont déterminées par Walter Boudreau, appliquant régulièrement son droit de véto [*sic*] sur les suggestions de son comité artistique qui n'agit qu'à titre consultatif. On est en droit de se questionner sur la volonté de Boudreau d'être « à l'écoute des choses qui ne sont pas nécessairement [ses] premiers choix » tant les spectacles de la SMCQ sont esthétiquement homogènes et qu'ils privilégient une certaine élite au mépris de compositeurs et de compositrices de la relève. La 50e saison de l'institution en

23. C'est en 1978 qu'était fondée à Montréal l'Association pour la création et la recherche électroacoustiques du Québec (ACREQ), premier organisme canadien voué exclusivement au genre électroacoustique. En 1991, Réseaux des arts médiatiques voyait le jour pour poursuivre cette mission, l'ACREQ ayant délaissé le concert acousmatique au profit des arts numériques (et souvent visuels).

24. Extrait d'entrevue diffusé le 30 janvier 1979 au réseau FM de Radio-Canada dans le cadre de l'émission *Documents* : « 50 ans de musique contemporaine au Canada (2 de 3) » ; Gaétan Barrette : annonceur ; Josèphe Colle-Fonder : animatrice ; Aline Legrand : réalisatrice ; notre transcription.

25. Pas pour bien longtemps cependant, puisque le Líder Máximo s'est éteint le 25 novembre 2016.

26. Walter Boudreau, cité *in* Huss, 2016, p. E3.

> est l'exemple le plus flagrant : l'année de naissance moyenne des compositeurs joués par la SMCQ, cette année, est 1945 – 71 ans ! Et ce chiffre prend en compte les 16 compositeurs-trices qui participent à la *Symphonie du millénaire II* ; en les excluant, l'année de naissance moyenne des compositeurs joués est plutôt 1926 – 90 ans – et il n'y a aucune femme. Le NEM ne fait pas particulièrement mieux, les compositeurs étant en moyenne nés, cette saison-ci, en 1949 ; excluant les participants au Forum (concours de jeunes compositeurs), on tombe plutôt à 1918. Ne nous méprenons pas : la SMCQ et le NEM ne sont pas des ensembles de musique contemporaine, ce sont des ensembles de musique moderne du XX^e^ siècle[27] !

27. Ledoux, 2016, en ligne.

Passons sur le fait que le NEM s'appelle précisément le Nouvel Ensemble Moderne, pour rester sur la SMCQ.

Cette fois-ci, la défense de l'institution allait venir… de Simon Bertrand ! Rappelant la publication de sa propre critique en 2005, il poursuivait :

> Comme vous pouvez le constater, à l'époque, j'avais aussi – comme Gabriel – cette perception que « la concentration des pouvoirs est l'obstacle le plus important qu'un jeune compositeur retrouve dans son chemin pour faire sa place ».
> Cependant, je me doit [*sic*] de souligner que la réaction de Walter Boudreau fût [*sic*] de m'inviter à venir exprimer mes doléances devant le Comité Artistique de l'époque, dont la composition, d'ailleurs, a complètement changé depuis, et dont la moyenne d'âge (Gabriel appréciera…) a considérablement baissé…
> Mais il faut préciser ici que ce comité est uniquement consultatif. La direction artistique appartient évidemment au directeur artistique, et l'orientation générale de l'organisme repose essentiellement sur le rapport, souvent délicat, entre les directions artistique et générale de l'organisme et son conseil d'administration qui voit à son « meilleur » fonctionnement et [à son] développement[28].

28. Réponse de Simon Bertrand publiée sur sa page Facebook, le 28 octobre 2016.

En décembre 2016, le compositeur Michel Gonneville[29] poursuivait la discussion amorcée par les deux plus récentes critiques dans un texte appelant à la convocation d'états généraux de la création musicale au Québec (dont, le murmure croissant, on peut penser que nous aurons à en reparler bientôt). Il y rappelait judicieusement l'aspect cyclique des « guerres intestines » dans le milieu de la création :

> Je n'apprendrai rien à personne en rappelant qu'à chaque nouvelle génération, il y aura toujours des voix pour manifester des impatiences et des attentes que les institutions en place peinent à combler. Par ailleurs, toute initiative lancée par les jeunes loups ou louves d'une époque aura une certaine tendance, si elle dure, à s'institutionnaliser elle aussi, à s'installer dans les formules qui font son succès ou sa réputation. On pourra faire le parallèle avec le fait qu'un compositeur tendra, la plupart du temps, avec l'âge, à approfondir ses acquisitions et conquêtes plutôt qu'à les renouveler. Mais trop d'exceptions confirmeront ces règles : des jeunes créateurs s'en tirent très bien avec ce que leur offre déjà leur milieu, alors

29. Gonneville s'est joint au conseil d'administration (CA) de la SMCQ en septembre 1979 et il a commencé à prendre part aux réunions du comité artistique (COMART) peu de temps après. Il a rédigé son dernier procès-verbal (il était secrétaire de la corporation) pour la réunion du CA du 7 septembre 1988 et il a assisté à sa dernière réunion du COMART le 17 mai 2007, ce qui signifie qu'il a participé aux structures de la société de concerts durant 28 ans (une marque qui n'est dépassée que par Walter Boudreau).

que d'autres « réussiront » à rester à jamais des marginaux actifs ; des institutions bien établies retrouvent un air de jeunesse à l'arrivée d'une nouvelle direction artistique ; et certains compositeurs surprennent jusqu'à la fin. Encore une fois, tout ceci ne devrait pas pour autant faire prendre à la légère les propos de Symon et Gabriel[30].

Quoi qu'il en soit, la saison du 50e anniversaire de la SMCQ n'offrait peut-être pas l'exemple le plus représentatif de programmation de l'institution, puisqu'il s'agissait précisément d'une saison bien spéciale célébrant son demi-siècle. On peut déplorer que la célébration d'un grand anniversaire s'accompagne souvent d'élans nostalgiques, mais c'est en quelque sorte dans l'ordre des choses, et il apparaît inévitable qu'en revisitant l'histoire de l'institution qu'il dirige, le directeur artistique Walter Boudreau ait été confronté à un catalogue qui a du vécu. Néanmoins, comme on le verra ci-après, on peut aussi, simplement, avoir de bonnes raisons de jouer « dans une proportion énorme de ces choses qui ne peuvent trouver de place ailleurs[31] ». J'ai rencontré Walter Boudreau à son bureau le 13 décembre 2016, à deux jours du 50e anniversaire du tout premier concert de la SMCQ, pour obtenir sa réaction relativement aux doléances des jeunes compositeurs d'aujourd'hui, et pour qu'il présente la vision qui a guidé la mise en place de la programmation des concerts de cette saison particulière.

Entretien du 13 décembre 2016 avec Walter Boudreau

Réjean Beaucage : On se plaint de ne pas être joué à la SMCQ, mais il y a aujourd'hui beaucoup plus d'endroits où faire jouer sa musique qu'il y en avait il y a 50 ans…

Walter Boudreau : Outre Radio-Canada, qui a eu son importance, bien sûr, on n'avait rien… Il n'y avait pas l'ECM+ avec son projet *Génération*[32], il n'y avait pas le NEM et son Forum[33], il n'y avait pas le Quatuor Molinari[34], le Trio Fibonacci, les concerts à la Chapelle historique du Bon-Pasteur, il n'y avait pas l'ACREQ, il n'y avait pas Codes d'accès[35]… il n'y avait *rien* ! Puis il y a eu la SMCQ.

Bien entendu, c'est flatteur que des gens souhaitent tant être joués chez nous, mais nous avons aussi nos priorités, et elles ont évolué en 50 ans. Le plan directeur dont nous avons convenu vise à travailler d'abord avec les enfants, les très jeunes, à travers notre programme jeunesse qui fonctionne à merveille depuis 15 ans, et aussi, nous voulons essayer de rejoindre au maximum le grand public, parce qu'il est important de développer un public de musique contemporaine au-delà du petit bassin de fidèles.

30. Gonneville, 2016, en ligne.

31. Voir la note 13 du présent article.

32. Série d'ateliers de création et de concerts donnés à travers le Canada. « En accord avec son mandat de favoriser et soutenir la jeune création musicale canadienne, l'ECM+ a créé le projet *Génération* pour offrir une tribune et un outil de formation musicale et professionnelle aux jeunes compositeurs » (www.ecm.qc.ca, consulté le 7 février 2017).

33. « Créé en 1991 par le Nouvel Ensemble Moderne, le FORUM international des jeunes compositeurs a été avant tout conçu pour faire découvrir et partager sur une seule et même scène l'univers unique des jeunes compositeurs d'aujourd'hui. Organisé tous les deux ans, ce laboratoire musical vise à donner la parole aux jeunes créateurs du monde entier et à sauvegarder les espaces qui leur sont consacrés. […] À ce jour, douze éditions de FORUM ont eu lieu : neuf à Montréal et trois à l'étranger en Australie (2000), à Amsterdam (2006) et à Lyon (2008) » (http://lenem.ca/forum, consulté le 7 février 2017).

34. Le Quatuor Molinari organise également un concours international de composition ouvert aux moins de 40 ans. Sa sixième édition se tenait en 2016.

35. « Un organisme qui se voue entièrement à la promotion de la relève en musique nouvelle. Son mandat est de permettre aux jeunes compositeurs, interprètes et administrateurs des arts qui désirent œuvrer dans le milieu de faire leurs premières armes » (www.codesdacces.org/#mandat, consulté le 7 février 2017).

Ce que nous cherchons à présenter, de plus en plus, ce sont des œuvres du répertoire parce que… ces œuvres-là ne sont pas connues ! On est en train de perdre la mémoire parce que Radio-Canada est disparu dans la brume[36]… La dernière fois que *…chant d'amours* de Serge Garant a été jouée, ça fait 20 ans ! Si la *Cinquième* de Beethoven n'était jouée qu'une fois tous les 20 ans, je ne suis pas sûr que beaucoup de gens dans la rue reconnaîtraient son fameux thème d'ouverture…

Il faut aussi comprendre que nos moyens sont limités. Monter *…chant d'amours*, ça coûte 70 000$, ce qui reste bien en deçà d'un concert de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), mais enfin, ce sont des choses qui coûtent cher. Il faut que les jeunes soient joués, certes, mais il faut aussi assurer un suivi. Nous aurions davantage de latitude si nous offrions 40 ou 50 concerts par année…

On cherche néanmoins à avoir une position équilibrée et on tient tout de même compte, bien sûr, de ce qui se fait de nouveau aussi. J'entretiens de très bonnes relations avec les gens du milieu élargi des musiques nouvelles et lorsque vient le temps de notre festival MNM, on y intègre avec plaisir des programmes de Codes d'accès, par exemple, présentés par de jeunes compositeurs et interprètes.

Dans ces critiques qui reviennent sans cesse sur notre programmation, il y a aussi, sans doute, ce désir de « tuer le père »… Mais il faut se méfier de la discrimination positive, qui voudrait que l'on programme la musique d'un jeune simplement parce qu'il est jeune. Ce sont des *œuvres* que l'on joue. Au début, il n'y avait que nous, alors on présentait de tout, mais justement, c'est ce qui a donné naissance aux autres sociétés de concerts. Quand il m'arrive d'entendre (ou de lire) qu'il n'y a pas, dans nos concerts, d'électroacoustique ou de vidéo, ou de ceci ou cela, je pense à l'ACREQ ou à Akousma où ces choses existent à profusion… Il y a tout de même de l'électro dans nos concerts de temps en temps, et comme nous reconnaissons sans peine que nous ne sommes pas des spécialistes dans ce domaine, lorsque c'est le cas, nous faisons appel à des gens qui le sont.

R. B. : Vous avez déjà été de ceux qui critiquaient la programmation de la SMCQ…

W. B. : Je voyais ça un peu comme les aristocrates français au moment de la Révolution, qui ne comprennent rien à ce qui se passe alors que les gens, à l'extérieur, fatigués de crever de faim, s'en viennent pour faire tomber des têtes ! À une époque, à la SMCQ, il n'y avait guère de salut hors de Darmstadt et de la Seconde École de Vienne[37]… On était pourtant rendu ailleurs et

36. Sur l'effondrement culturel de la radio de Radio-Canada, voir Boivin, 2006, en ligne.

37. Boudreau, bien sûr, exagère. Le premier directeur musical de la SMCQ n'a jamais caché ses préférences personnelles en matière d'esthétique, au contraire, il les a largement étalées sur de nombreuses tribunes (chroniques dans les journaux, émissions de radio, ou à travers son poste de professeur de composition). Cependant, il s'efforçait néanmoins de présenter l'ensemble des solutions de rechange, ainsi que le montre cet extrait d'une entrevue accordée à Jacob Siskind du quotidien montréalais *The Gazette :* « Un groupe comme le nôtre ne peut jouer tout ce qui est écrit. Il y a une telle différence de style entre Philip Glass ou Terry Riley et Boulez ou Xenakis ; ce sont des mondes différents. On ne peut jouer Philip Glass du jour au lendemain, cela demande un groupe spécialisé. C'est aussi la même chose avec la musique de Boulez, mais je suis plus familier avec celle-ci. Ceci étant dit, il y a beaucoup de production, bonne et mauvaise, mais cela a peu d'importance. Nous ne sommes pas ici pour jouer les chefs-d'œuvre, mais pour faire connaître la création actuelle et montrer sa variété » (Jacob Siskind, « The Here and Now of Tomorrow's Music », *The Gazette*, 9 novembre 1974, [entrevue avec Serge Garant], traduction de M. T. Lefebvre ; cité *in* Lefebvre, 1986, p. 87).

c'est ce qui justifiait ma critique. Et puis, nous n'étions pas programmés si souvent que ça non plus, parce que la SMCQ donnait six concerts par année, et qu'on y jouait aussi du répertoire. La première fois que j'ai pu m'insérer dans un programme, c'est parce que j'avais gagné le prix du Concours des jeunes compositeurs de Radio-Canada avec une œuvre d'une vingtaine de minutes ; je l'ai retravaillée durant deux ans et j'ai présenté à Serge Garant une partition de 375 pages pour *Variations*, qui fait près d'une heure… En feuilletant la partition, Garant m'a proposé de venir la diriger moi-même[38] !

Le comité artistique[39] de la SMCQ fait un excellent travail pour suivre l'actualité musicale, mais il n'est certes pas inutile de faire aussi des démarches directes en nous contactant. Ce qui doit primer, c'est la pluralité et, bien sûr, la qualité ; pas l'esthétique, c'est autre chose, ce n'est pas à moi de décider ce que sera « la musique contemporaine ».

En refusant de se livrer à ce genre d'écrémage esthétique, Boudreau poursuit la politique d'ouverture que préconisait Serge Garant, qui fut son maître, et qui disait :

> *Probablement que 80 % de la production actuelle ne survivra pas, mais ce n'est pas parce qu'une œuvre mourra un jour qu'elle n'a pas le droit de vivre présentement ; elle peut avoir une vie très courte ou vivre plus longtemps, mais je ne crois pas que les formes musicales vivantes ne sont faites que de chefs-d'œuvre ; ce qui la rend vivante, c'est sa variété et une œuvre durera plus longtemps pour des raisons diverses dont celle d'être de son temps ou d'annoncer les temps futurs*[40].

Les « lignes de vie » de Walter Boudreau et de la SMCQ se sont croisées dès 1966, alors que le musicien natif de Sorel arrivait à Montréal l'année même de la naissance de la société de concerts.

W. B. : En 1967, je travaillais avec le pianiste Pierre Leduc, et souvent, après les « gigs », on allait chez lui pour écouter de la musique et il avait des « disques du centenaire[41] » ; c'est là que j'ai pu découvrir *Anerca* de Garant[42], *Kékoba* de Gilles Tremblay[43], du Otto Joachim[44], du Clermont Pépin[45]… Je connaissais déjà Varèse, mais là, c'était des Québécois ! J'avais commencé à côtoyer Raôul [Duguay][46], qui travaillait à l'émission de Maryvonne Kendergi[47] à Radio-Canada, et il m'a invité à assister à un concert de la SMCQ durant lequel Garant dirigeait justement *Déserts*, de Varèse[48].

Au départ, le premier défi des animateurs de la SMCQ[49], et principalement du directeur musical Serge Garant, n'est pas de bâtir un public, puisque celui-ci, ne

38. La création des *Variations* (1976), pour trois saxophones, trombone, piano/célesta, guitare électrique, trois percussions et contrebasse amplifiée, eut lieu le 18 mars 1976 (75e concert, 10e saison) sous la direction du compositeur.

39. Le comité est actuellement formé de Simon Bertrand, Sandeep Bhagwati, Charles-Antoine Fréchette, Nicolas Gilbert, André Hamel, Chantale Laplante, Simon Martin, Pierre Michaud, Serge Provost, Patrick Saint-Denis, Ana Sokolović et Roxanne Turcotte (www.smcq.qc.ca/smcq/fr/apropos/artistique, consulté le 24 janvier 2017).

40. Dans Siskind, traduit par et cité *in* Lefebvre, 1986, p. 87.

41. En 1967, pour marquer le 100e anniversaire de la Confédération canadienne, Radio-Canada/CBC et la maison de disques RCA Victor publièrent conjointement une série de 17 disques regroupant 42 œuvres de 32 compositeurs canadiens sous le titre *Musique et musiciens du Canada/Music and Musicians of Canada* (RCA CCS-1007-1023 et RCI 213-229).

42. Sur le volume V, enregistrement du Chamber Ensemble Of The Ten Centuries Concerts sous la direction d'Howard Cable, avec la soprano Mary Morrison.

43. Boudreau pense peut-être plutôt à *Phases et réseaux* de Tremblay, enregistrée par le pianiste Malcolm Troup, avec des œuvres de Clermont Pépin (*Danse frénétique*) et de John Beckwith (*Four Concerts*), pour le volume XVI de la série. *Kékoba* a été enregistrée pour un disque sous étiquette Radio-Canada International paru en 1969 (RCI 240).

44. Sa pièce *Fantasia for Organ* est enregistrée par Kenneth Gilbert pour le volume VIII.

45. Sa *Symphonie no 2* est enregistrée par l'Orchestre des Petites Symphonies, sous la direction de Roland Leduc, pour le volume I de la série.

serait-ce que par curiosité, est au rendez-vous[50]*, mais bien de former des interprètes ! Au moment de l'annonce de la fondation de la* SMCQ*, Jean Papineau-Couture expliquait ainsi au journaliste Claude Gingras :*

> *Il est permis d'espérer que cette société pourra former un groupe d'exécutants spécialisés en musique tout à fait avant-gardiste. […] Car sur quoi le public peut-il se baser pour apprécier la musique contemporaine quand celle-ci est défendue par des musiciens qui n'ont pas eu le temps de la préparer ? […] Je le répète : cette nouvelle Société sera très importante pour la formation d'exécutants de la musique contemporaine, et, vous pouvez le dire, c'est la raison pour laquelle j'ai accepté de présider cette chose, sinon je n'y serais pas, parce que ce n'est pas mon affaire à moi d'attirer le public*[51].

Après une première période, durant laquelle Serge Garant aura développé avec les musiciens de l'Ensemble de la SMCQ *les nouvelles pratiques nécessaires à l'interprétation d'une musique en constante mutation, il deviendra éventuellement nécessaire de se préoccuper de la présence d'un public de plus en plus abandonné par les canaux de communication traditionnels, et désormais sollicité par de nombreux autres ensembles présentant chacun à sa manière des extraits d'un répertoire au développement exponentiel. Ce sera, il l'avait annoncé lui-même dans sa critique des programmations de Serge Garant, la tâche de Walter Boudreau.*

W. B. : Je pense que ma tâche est de consolider ce qui est acquis et de continuer le développement. Il demeure néanmoins que le cercle des amateurs de musique contemporaine est relativement petit. Lorsque j'ai fait la musique de *L'asile de la pureté*[52], c'est 18 000 personnes qui l'ont entendue, et on parle d'une pièce de Claude Gauvreau, quelque chose de complètement fou ! Ce genre de chose fait réfléchir… J'ai connu aussi avec l'Infonie, qui était quand même un groupe d'avant-garde, des concerts donnés devant des foules énormes, et puis, enfin… On prend goût à ce genre de chose ! Alors quand je suis arrivé à la SMCQ, c'était avec l'intention de rejoindre beaucoup de monde. À la SMCQ, l'expertise était en place ; que Serge Garant soit béatifié pour avoir fait le travail incommensurable qu'il a fait !

La 51e saison

Programme du 30 septembre 2016 :
Conlon Nancarrow : *Piece No. 2 for Small Orchestra* (1986)
Jean Papineau-Couture : *Fantasque* (1995)
Pierre Mercure : *Tétrachromie* (1963)
Louis Andriessen : « Part III ("De Stijl") » (1984-85), extrait de *De Materie* (1984-88)

46. Le poète et chanteur Raôul Duguay, l'un des cofondateurs, avec Boudreau, de l'Infonie (groupe phare de l'underground musical québécois) en 1969.

47. Cofondatrice de la SMCQ et importante personnalité radiophonique.

48. C'était le 12e concert de la SMCQ, le 25 avril 1968, à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal. Donné en présence de Louise Varèse, veuve du compositeur, le programme comptait aussi *Canons*, de Jean Papineau-Couture, *Symphonie d'instruments à vent*, de Stravinsky, et *Équivalences*, de Jean-Claude Éloy. Cette dernière pièce fut jouée deux fois, pour le simple plaisir de permettre au public de mieux la découvrir !

49. Les fondateurs sont Wilfrid Pelletier (il avait été nommé directeur du service de la musique par le premier titulaire du ministère des Affaires culturelles, créé en 1961, Georges-Émile Lapalme, et c'est Pierre Mercure qui lui avait fait part de son plan de création d'une société de musique contemporaine), les compositeurs Hugh Davidson, Jean Papineau-Couture et Serge Garant, le fonctionnaire du ministère des Affaires Culturelles Robert Giroux et la musicographe Maryvonne Kendergi, qui y prendra modestement le titre d'*animatrice*.

50. N'oublions pas non plus que dès 1966, et pour quelques années durant lesquelles durera l'effet de « nouveauté », la plupart des concerts de la SMCQ sont annoncés par des articles dans pas moins de quatre quotidiens montréalais (*Le Devoir*, *La Presse*, *The Montreal Star* et *The Gazette*), qui en font aussi la critique !

51. Jean Papineau-Couture, cité *in* Gingras, 1966, p. 8.

52. Pièce de Claude Gauvreau présentée au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), à Montréal, en février et mars 2004, dans une mise en scène de Lorraine Pintal.

W. B : Papineau-Couture est l'un des cofondateurs de la SMCQ, alors il est bien normal que l'on joue sa musique dans ce contexte. Dans le cas de Pierre Mercure, c'est pareil, puisqu'il serait devenu directeur musical de la SMCQ s'il n'était pas décédé dans un malheureux accident, mais en plus, il s'agit d'une création[53] ! Alors bien sûr, la programmation de ces œuvres participe d'un regard rétrospectif qui est naturel au moment de célébrer un 50e anniversaire. On voit aussi au passage ceux qui ont eu une influence, directe ou non, sur ce que nous faisons, comme Conlon Nancarrow, qui est un compositeur capital dans le développement de la musique, mais largement sous-estimé. Enfin, on ajoute à ce programme l'un des grands compositeurs vivants, Louis Andriessen, qui a une esthétique délinquante qui me plaît beaucoup. Mais on ne fait pas un programme « musicologique » ; ce que l'on fait, c'est une forme sophistiquée d'*entertainment*. Il y a de la concurrence, et lorsque l'on invite les gens au concert, il faut penser *showbiz*…

53. La pièce *Tétachromie*, commandée en 1963 par les Grands ballets Canadiens, ne fut jamais donnée en spectacle en raison de l'annulation de l'événement qui devait la présenter ; elle fut enregistrée par des membres du Toronto Philharmonia Orchestra, puis la bande qui accompagne la partie instrumentale fut perdue… Elle fut retrouvée dans les années 1990 par Mario Gauthier qui a pu en réaliser la restauration pour la création du 30 septembre 2016 par Walter Boudreau et l'Ensemble de la SMCQ.

R. B. : Le deuxième concert était aussi dans cette même lignée…

Programme du 10 novembre 2016 :
Karlheinz Stockhausen : *Kontakte* [version mixte], nº 12 ½ (1958-60)
Serge Garant : *…chant d'amours* (1975)

W. B. : Nous voulions rendre hommage, comme il se doit, à Serge Garant, à travers son œuvre majeure : *…chant d'amours*. Rendre hommage au *compositeur* Serge Garant, qu'il ne faut pas oublier entre l'homme de radio, le pédagogue, le chef d'orchestre et le directeur artistique de la SMCQ. Sa musique n'est jamais jouée… Et quand elle l'est, c'est rarement, malheureusement, ailleurs qu'à la SMCQ…

Que programmer avec cette pièce qui est un classique, sinon un autre classique, d'un compositeur que Garant admirait et avec qui il avait été camarade de classe ? La version mixte de *Kontakte*, de Stockhausen, complétait magnifiquement ce programme. Et l'un des apports les plus importants de Stockhausen à la musique de son époque a été l'intégration de l'électronique, d'où le choix de cette pièce. Et il s'agit d'une autre pièce qui, malgré toute son importance historique, n'est pratiquement jamais jouée ailleurs qu'à la SMCQ.

Programme des 23 et 24 février 2017 :
W. Boudreau, *Berliner Momente I (Hommage à Berlin)* (1988, rev. 2006)
W. Boudreau, *Berliner Momente II (La Guerre Froide)* (1991, rev. 2006)
Béla Bartók, *Concerto pour orchestre*, Sz 116 / BB 123 (1943)

Walter Boudreau a déjà dit qu'en tant que compositeur, il a dû devenir chef d'orchestre, directeur artistique et organisateur de festival pour finalement avoir

le plaisir d'entendre sa propre musique… Il est en effet, lui aussi, un autre de ces compositeurs dont la musique est assez peu jouée « ailleurs »[54], *la difficulté étant évidemment encore plus grande dans le cas d'œuvres symphoniques, même dans une ville, comme Montréal, qui compte deux grands orchestres professionnels. Ce n'est d'ailleurs ni à l'Orchestre symphonique de Montréal ni à l'Orchestre Métropolitain que l'on a confié la tâche d'interpréter Boudreau et Bartók, mais à l'Orchestre symphonique de l'Université McGill, avec lequel il est possible d'obtenir beaucoup plus de temps de répétition qu'il ne serait possible de le faire avec un grand orchestre professionnel.*

W. B. : À la SMCQ, c'est une des choses sur lesquelles j'ai travaillé, d'avoir plus de temps de répétition. Ça coûte plus cher, c'est certain, donc on fait moins de concerts, mais on a le temps de travailler ! Lorsque nous avons fait *Des canyons aux étoiles*, de Messiaen[55], nous avons eu 12 services de 2 heures, plus 6 heures avec les solistes ! Dans ce cas-ci, l'inclusion de Bartók dans le programme participe d'une intention de rejoindre un plus grand public.

Il était de mise, à l'occasion du 50e anniversaire de la SMCQ, *de rappeler le grand événement du 3 juin 2000, alors que « 333 musiciens, 2 000 carillonneurs, 15 clochers, un grand orgue, un carillon de 56 cloches et deux camions de pompiers »*[56] *interprétèrent lors d'un concert extérieur sur le terrain de l'Oratoire Saint-Joseph la* Symphonie du millénaire, *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. En ce 26 février 2017, c'est à l'intérieur de la basilique que l'on a pu en entendre un nouvel arrangement, réalisé par Walter Boudreau, pour grand orchestre, chœur mixte (24 voix), orgue, 15 clochers d'église (enregistrés), traitement et carillonneurs.*

W. B. : On a fait là quelque chose d'unique, je le sais comme tous ceux qui l'ont entendu, mais bien sûr il était impensable de reprendre l'œuvre dans les conditions de sa création, qui, à l'époque, a coûté plus d'un million de dollars ! J'ai donc décidé de faire une version de concert de ce qui fut la plus grosse production de la SMCQ en 50 ans. On a quand même joué ça pour 70 000 personnes à l'époque[57], alors c'était incontournable. Et puis c'est un jeune orchestre qui l'interprétera : l'Orchestre philharmonique des musiciens de Montréal, avec son chef Philippe Ménard.

54. Notons que le chef Alain Trudel commençait son mandat de principal chef invité à l'Orchestre symphonique d'Ottawa le 2 mai 2016 en interprétant *Berliner Momente III* dans un concert qui saluait en Walter Boudreau le lauréat du Prix du Gouverneur général du Canada pour les arts du spectacle 2015. Notons également qu'au début de 2016, le Conseil des arts et des lettres du Québec octroyait à Walter Boudreau une bourse de carrière qui lui permettra de « se consacrer à un vaste projet de réécriture et d'édition de partitions de son œuvre *Berliner Momente*, en vue de sa présentation sur trois saisons par l'Orchestre symphonique de McGill » (source : CALQ, « Le compositeur Walter Boudreau reçoit la bourse de carrière pour les arts de la scène et les arts multidisciplinaires 2015 du Conseil des arts et des lettres du Québec », communiqué du 1er février 2016, www.calq.gouv.qc.ca/actualites-et-publications/le-compositeur-walter-boudreau-recoit-la-bourse-de-carriere-pour-les-arts-de-la-scene-et-les-arts-multidisciplinaires-2015-du-conseil-des-arts-et-des-lettres-du-quebec, consulté le 28 février 2017). On avait pu entendre la troisième partie de l'œuvre (qui en compte cinq) en novembre 1994 à la SMCQ lors d'un concert donné en collaboration avec l'OSM (concert « OSMCQ »).

55. Le 8 octobre 2008, salle Pierre-Mercure.

56. Selon le programme officiel de la *Symphonie du millénaire*.

57. Walter Boudreau parle de 40 000 personnes sur le site, plus 30 000 qui n'auraient pu y pénétrer. Les différents comptes rendus publiés au lendemain de l'événement évoquaient de 35 à 40 000 personnes.

Après les interprétations saluant les fondateurs et inspirateurs, l'œuvre collective en réduction ou le grand concert orchestral, la SMCQ *clôt la saison de son 50e anniversaire par une création.*

W. B. : Bien sûr, nous avons eu quelques refus de financement pour des projets que nous voulions mettre de l'avant, et nous avons donc dû en reporter, mais nous avons eu une réponse positive du CALQ pour la commande à Sandeep, pour une pièce dans laquelle il y a de tout, incluant de l'électronique. Il s'agit d'un grand compositeur, mais aussi d'un grand philosophe, dont j'envie la sérénité, et dont la musique m'a littéralement ébahi.

Lorsque Walter Boudreau a découvert la SMCQ*, il l'a souvent dit, il assistait à toutes les répétitions de l'ensemble, afin d'améliorer ses connaissances du répertoire aussi bien que de la direction. Aujourd'hui, y a-t-il un jeune aspirant qui scrute la gestuelle du chef et découvre les nouvelles techniques ou les œuvres en création lors des répétitions de l'Ensemble de la* SMCQ*? Boudreau répond par la négative.*

W. B. : J'ai 69 ans et, heureusement, la santé… Aujourd'hui, la SMCQ est une institution qui est très solide, qui a ses façons de faire, sa philosophie, et qui saura faire ce qu'il faut le moment venu. La seule chose à laquelle je tiens, c'est qu'il faudrait que mon successeur soit un compositeur, parce que nous n'avons pas, nous les compositeurs, beaucoup de pouvoir dans la société. Les interprètes ou les chefs d'orchestre ont un pouvoir terrible ! Bien sûr, il est bon que le directeur artistique puisse aussi diriger l'ensemble, parce qu'il est important que les gens le voient. L'image publique des directeurs artistiques est importante.

C'est certain que la relève, j'y pense… Pour le moment, je ne suis pas à la recherche de quelqu'un qui pourrait chausser mes espadrilles rouges, mais il ne faut pas oublier que *The Times They Are a-Changin'*[58]… sans arrêt. J'en ai vu passer des époques, j'ai eu les cheveux longs, j'ai eu les cheveux courts, j'ai eu des souliers pointus, des *loafers*, j'ai joué *Night Train* au sax, j'ai accompagné Bruce Huard[59], j'ai dirigé l'Orchestre mondial des Jeunesses musicales à la Philharmonie de Berlin… Bref, je sais que les choses peuvent changer, et que tout est possible !

58. Titre du troisième disque de Bob Dylan, paru en 1964.

59. « Lorsqu'il s'était fait connaître en tant que chanteur des Sultans, Bruce Huard avait déjà quelques années d'expérience au sein des Majestics, groupe de la région de Sorel dont le saxophoniste Walter Boudreau allait plus tard s'illustrer au sein de l'Infonie puis en tant que compositeur et chef d'orchestre » (www.qim.com/artistes/biographie.asp?artistid=68, consulté le 25 février 2017).

BIBLIOGRAPHIE

Attali, Jacques (2001), *Bruits*, Paris, Fayard/puf.

Beaucage, Réjean (2011), *La Société de musique contemporaine du Québec : histoire à suivre*, Québec, Septentrion.

Bertrand, Simon (2005), « Festival mnm : un reflet de notre identité ? », *La Scena Musicale*, vol. 10, nº 6 (mars), p. 16, www.scena.org/lsm/sm10-6/courrier.htm (consulté le 28 février 2017).

Boivin, Jean (2006), « Les musiques classique, moderne et contemporaine larguées par la radio publique : le cas d'Espace musique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 16, nº 3, www.revuecircuit.ca/articles/16_3/10-les-musiques-classique-moderne-et (consulté le 28 février 2017).

Cage, John (1961), *Silence*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Chion, Michel (1977), « La musique du futur a-t-elle un avenir ? », *Cahiers recherche-musique*, nº 4, Paris, Institut national de l'audiovisuel.

Gingras, Claude (1966), « Fondation d'une société de musique contemporaine », *La Presse*, 19 novembre, p. 8.

Gonneville, Michel (2016) « Écoutons-les ! Réflexions sur deux coups de gueule… », *cettevilleetrange.org*, 4 décembre, www.cettevilleetrange.org/ecoutons-les (consulté le 16 décembre 2016).

Henry, Symon (2016), « "Fuck toute !" – une génération de compositeur·e·s décomplexe sa marge », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 26, nº 2, p. 77-81.

Huss, Christophe (2016), « Walter Boudreau, chef de guerre : la Société de musique contemporaine fête 50 ans de résistance », *Le Devoir*, 24 septembre, p. E3.

Ledoux, Gabriel (2016), « smcq et nem : les systèmes politiques oligarchiques et leurs conséquences sur la représentativité de l'art subventionné », blogue personnel de l'auteur, http://art-raffine.tumblr.com (consulté en janvier 2017).

Lefebvre, Marie-Thérèse (1986), *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal, Louise Courteau éditrice.

Rea, John (2005), « Courrier des lecteurs. Festival mnm : un reflet de quelle identité ? », *La Scena Musicale*, vol. 10, nº 7 (avril), p. 14, www.scena.org/lsm/sm10-7/Courrier-lecteurs.htm (consulté le 28 février 2017).

Le Quatuor Molinari avec Marie-Danielle Parent interprétant le *String Quartet no. 7* de R. Murray Schafer dans le cadre de la 1re édition de MNM, le 19 mars 2003, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal).

La vie qui bat: Steve Reich's *Drumming* and Dance Choreography

Aiyun Huang

Introduction: *Drumming*, the Composition

The work consists of four movements, each using a specific set of instruments to create four unique timbres. The first movement uses four players on four bongos. The second movement uses nine players on three marimbas and two singers. The third movement uses four players on three glockenspiels and one piccolo player as well as an optional whistler. The last movement uses all the above-mentioned instruments and players combined together. The piece was created through long periods of rehearsals during which Steve Reich was able to try out ideas together with his musicians. Therefore, the learning process was organic and integral. The players learned the piece together with Reich's demonstrations and instructions. The original Reich musicians did not use a score in either the learning process or the performance of the work. The score was created and published by Boosey & Hawkes so that there could be a record of the piece.[1] The original version was a manuscript by Reich and the second version was a collaboration between Reich and Marc Mellits published in 2011. The notated score offers players the option of learning *Drumming* without coaching from Reich himself or one of his players. Players can usually figure out how to play the piece by using the score and a sound recording.

1. Reich, 1971, p. 2.

Steve Reich describes *Drumming* as

> the final expansion and refinement of the phasing process, as well as the first use of four new techniques: (1) the process of gradually substituting beats for rests (or rests for beats); (2) the gradual changing of timbre while rhythm and pitch remain constant; (3) the simultaneous combination of instruments of different timbre; and (4) the use of the human voice to become part of the musical ensemble by imitating the exact sound of the instruments.[2]

2. Reich, 2004, p. 3.

The compositional technique "phasing" was discovered by Reich while he was working with tapes. He noticed that by changing the speed of one tape against a second tape of the same material, one can produce complex rhythmic and timbral relationships. Using this technique, he created *It's Gonna Rain* (1965) and *Come Out* (1966), both of which used words as the raw material to create loops and phasing. Later on, Reich used this technique with acoustic instruments in *Piano Phase* (1967) and *Drumming* (1971). He did not return to the technique after *Drumming* and *Clapping Music* (1972). Below I further explain the four new techniques described in Reich's statement:

1) The gradual substitution of beats for rests or the reverse is found at the beginning of the piece and also in transitioning from one pattern to the next during section or movement changes. The beginning of the piece starts with a single hit from a bongo player, then a second player joins in in unison. The players subsequently add a second note, then a third. By the time the fourth note is added to the pattern, our perception of where the pattern begins changes. The possibility of changing perceptions of the pulse or the repeating pattern offered by this compositional technique has fascinated players and drawn interest from listeners since the work's first performance[3].

3. O'Brien, 2014; Duker, 2013.

2) "Gradual changing of timbre while rhythm and pitch remain constant" is used to transition from movement to movement. It is a very interesting experience to hear how the same musical material can produce a completely new impression when the timbre changes. For example, to my ears, the pattern heard on bongos at the end of movement I sounds faster, hectic, and more energetic than the same pattern played by the marimbas. I hear the marimba pattern as soothing, calming, and more homogeneous sounding. Of course, not only the timbre changes: the chords in the marimba sections produce very different harmonies than in the bongo sections.

3) "The simultaneous combination of instruments of different timbre" refers to, for example, the addition of the marimbas to the bongos at the end of movement I and the beginning of movement II. We then hear the combinations of marimbas and glockenspiels at the end of movement II, and marimbas, glockenspiels, and bongos going into movement IV. In addition, in movement III we hear a transformation of the sound by the addition of the piccolo.

4) The voice is often regarded as the soloist in Western ensemble music. This is particularly true when text is added; when text is present the listener's attention turns towards understanding the words being sung. In *Drumming*, the singers are part of the ensemble and the voice is part of the instrumental sound. The singers' role is to imitate the sounds of the percussion instruments in order to add to and highlight what's going on. The singers choose nonsense syllables which include "soft consonant attacks like 'B' or 'D' with a 'U' (as in 'you') vowel sound."[4]

4. Reich, 1971, p. 10.

The performance practice of *Drumming* allows some exploratory freedom for the players in terms of tempi, number of repeats, and length. Since its premiere, the piece has been performed within a small range of tempi inspired by the existing recordings, as Reich does not indicate a fixed tempo on the score. The number of repeats of each pattern is notated as a range rather than a fixed number. For example, Reich indicates that

> [t]he performance begins with two, three or four drummers playing in unison at measure one. When one drummer moves to the second measure and adds the second drum beat the other drummer(s) may either join him immediately or remain at bar one for several repeats. This process of gradually substituting beats for rests within the pattern is continued with at least six or eight repeats for each measure until all drummers have reached the fully constructed pattern at measure eight.[5]

5. Reich, 1971, p. 2.

The result is that the existing recordings vary widely in length. For example, Steve Reich and Musicians released three recordings of *Drumming* in 1971, 1974, and 1987 respectively. The first recording on Multiples (1972) was released in two LPs and timed at 82 min 48 s. It was the recording of the Town Hall premiere. The second recording on Deutsche Grammophon (1974) was also released on two LPs and timed at 84 min and 35 s long. The third recording on Nonesuch (1987) was much shorter at 56 min and 42 s and fit on a single CD.[6]

6. Hartenberger, 2016, p. 112.

In addition, movements of *Drumming* can be performed alone without taking away our understanding of the work's structure at large. Through the written instructions, Reich gives various options for the performance practice of the work ranging from the choice of tempi to the overall length, which helps to produce the best performance possible as the performers have the freedom to adjust to hall acoustics, crowds, and performance contexts. This flexibility in design has enabled *Drumming* to become one of the most frequently performed percussion ensemble works from the 20th century repertoire.

Drumming and Choreography

There are three case studies presented here. The centre piece is *La vie qui bat* because this special issue celebrates the Société de musique contemporaine du Québec's (SMCQ) 50th anniversary. The other two choreographies are used to contextualize the discussion.

a) Laura Dean and Dance Company[7] (1972)

Shortly after the premiere of *Drumming* at the Museum of Modern Art on December 3, 1971, Steve Reich and Musicians embarked on their first

7. Laura Dean has used several names for her company throughout her career. During the period of 1972 and 1975, she used the name Laura Dean and Dance Company.

European tour in January 1972. Later in the same year, the group went on their second tour of Europe with Laura Dean and Dance Company. Because of cost and logistics, the tour program consisted of mixed works by Reich (including selected parts of *Drumming*) rather than a full performance of the work, which requires nine drummers, two singers and one piccolo player. Laura Dean's choreography was

> based on Sufi spinning technique and added an attractive visual element to *Drumming*. The dancers learned the structure of the piece and timed their movements to our playing so we did not have to alter the pacing of our performance to accommodate the choreography.[8]

8. Hartenberger, 2016, p. 27.

To better understand this first choreography to *Drumming*, I interviewed percussionist Russell Hartenberger, who was a member of the ensemble on this tour. The following is the summary of our email correspondences between March 28 and April 1, 2017.

Aiyun Huang (A. H.): During the tour, how was the stage set up? Were the musicians part of the main space or were they to the side? Were the two integrated visually as one choreography? Was one art form more at the foreground and the other one more in the background?

Russell Hartenberger (R. H.): The musicians were on stage, positioned directly behind the dancers, so all were equally visible. There was no interaction between dancers and drummers—however, the musicians and dancers were given equal importance.

A. H.: In your book, you summarized Laura Dean's choreography as having "added an attractive visual element to *Drumming*."[9] This implies to me that the musical performance of *Drumming* was the main event people came to see, and the dance was the icing on the cake. Is this fair to say?

9. *Ibid.*

R. H.: Laura Dean's choreography was presented in two different contexts. One was in concerts by Steve Reich and Musicians and the other was at dance performances by Laura Dean and Dancers, so the majority of the audience for each came primarily to see or hear the headlining ensemble. On the 1972 tour of Europe, the two groups were given equal billing but there were several compositions that did not have dance and the main event was the music.

A. H.: Which movements did you perform with Laura Dean on the second tour to Europe?

R. H.: We performed all of Part I (bongos) and Part II (marimbas) through the first two phases and first two sets of resultant patterns. We ended with a cut-off by one of the singers after bar 56 in Reich's manuscript.[10]

10. Reich, 1971, p. 12.

A. H.: Was this a successful collaboration? If so, how come Reich did not pursue more of this type of collaboration? If it was a mixed adventure, why do you think that was?

R. H.: There are probably a few reasons why the collaboration between Steve Reich and Musicians and Laura Dean and Dancers did not continue. It was expensive to travel with such a large group and the fees in those days were not large. Reich was achieving recognition as a composer and probably wanted to concentrate on his own works and his own ensemble. Also, Reich and Laura Dean had a personal relationship, and when this personal relationship ended there was less incentive to pursue their professional relationship.

b) Anne Teresa De Keersmaeker's *Drumming* (1998)

As Renate Bräuninger notes, "Choreographer Anne Teresa De Keersmaeker and composer Steve Reich are intrigued by similar principles of composition in which structures become processes during performance. Both use repetition of motives, while subtly shifting their interlinking as well as the relationship among performers, requiring a concentration on the here and now wherein time and space seem to conflate for both performers and audiences."[11]

11. Bräuninger, 2014, p. 47.

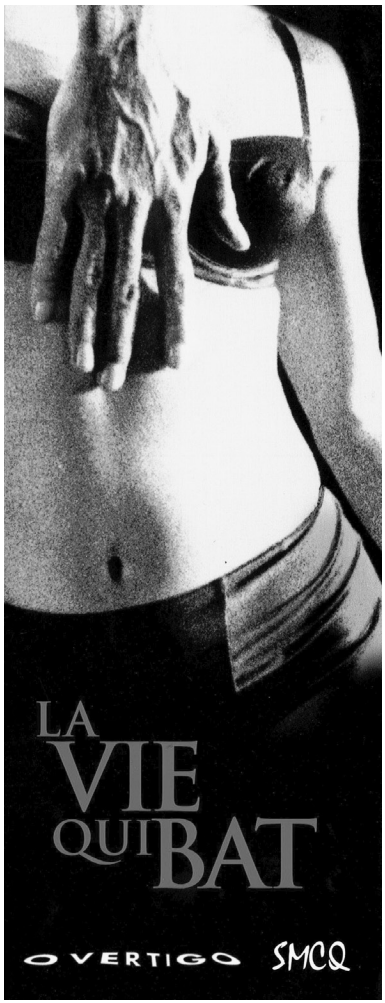
De Keersmaeker is a big fan of Steve Reich's music and has set multiple Reich pieces to dance since 1982. Her earliest choreography set to Reich's music is *Fase* (1982), which uses four pieces: *Come out* (1965), *Piano Phase* (1967), *Violin Phase* (1967) and *Clapping Music* (1972). Following the success of *Fase*, De Keersmaeker later created choreography to *Drumming* with the music performed live by Ensemble Ictus. The piece was premiered in 1998 and later was brought back for repeated performances in 2013 as part of the repertoire of De Keermaeker's dance company Rosas. In this version, the instruments are organized in one line behind a transparent shield. The musicians and their actions are visible behind the divider. In *The Guardian*, reviewer Judith Mackrell wrote that "*Drumming* adapts the compositional principles of its music: tightly rhythmic modules of dance accumulate in detail and scope; and passages of unison shift incrementally out of sync to form brain-teasing, skin-tingling tapestries of movement."[12] This production features twelve dancers and a full live performance of *Drumming* without a conductor.

12. Mackrell, 2013.

c) *La vie qui bat* (1999): O Vertigo (Ginette Laurin) and the SMCQ (Walter Boudreau)

The premiere of *La vie qui bat* took place in Salle Pierre-Mercure in Montreal on March 31, 1999. The initial run was four performances. The original performance featured five male dancers and four female dancers: Simon Alarie, Annew Barry, Mélanie Demers, Kenneth Gould, Chi Long, Marie-Claude Rodrigue, Anna Riede, David Rose and Donald Weikert. The music

FIGURE 1 *La vie qui bat* Program, Salle Pierre-Mercure, Montreal, March 31, 1999 (provided by the SMCQ archive).



PROGRAMME

SMCQ
33e saison
1998-1999

O Vertigo
15e anniversaire

31 mars, 1er, 2 et
3 avril 1999, 20 h
Salle Pierre-Mercure
Centre Pierre-Péladeau

LA VIE QUI BAT

UNE COPRODUCTION D'O VERTIGO
ET DE
LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC

Chorégraphie **Ginette Laurin**
Direction musicale **Walter Boudreau**

Musique **Steve Reich**
Drumming (1971)
pour neuf percussions, deux voix et piccolo
(dans une version de 60 minutes)

Danseurs d'O Vertigo
Simon Alarie, Anne Barry, Mélanie Demers, Kenneth Gould, Chi Long, Marie-Claude Rodrigue, Anna Riede, David Rose, Donald Weikert

Musiciens de l'Ensemble de la SMCQ
Percussions, Dominique Côté, Jean-François Côté, François Gauthier, D'Arcy Gray, Julien Grégoire, Alain Kourie, Johanne Latreille, Robert Slapcoff et Michel Viau ; Voix, Karen Young et Caroline Simard ; Piccolo, Lise Daoust

Scénographie et éclairages	**Axel Morgenthaler**
Maquillages	**Angelo Barsetti**
Coiffures	**Gaston Landry**
Assistant à la scénographie	**Gaétan Desombres**
Assistante/scénographie et éclairages	**Amy Keith**
Réalisation du décor	**Production Yves Nicol inc.**
Équipe O Vertigo :	**Gaétan Desombres** **Danielle Lecourtois** **Alain Ouellette**
Réalisation du tapis de scène	**Longue-vue Peinture scénique** **Gilles Rochon** **Jo-anne Vézina**
Fournisseur d'éclairages	**Éclairage Focus**
Répétiteur	**Raymond Brisson**

Directrice de production	**Hélène Langevin**
Directeur technique et régisseur (O Vertigo)	**Jocelyn Proulx**
Directrice technique et régisseure (SMCQ)	**Hélène Gagnon**
Régisseur de plateau	**Alain Ouellette**
Machiniste	**Serge Caron**
Sonorisateur	**Jean-Pierre Côté**
Costumière	**Danielle Lecourtois**
Photographies	**Rolline Laporte**

Rencontre avec les artistes le **2 avril** après le spectacle.
Durée : 60 minutes sans entracte
L'usage d'appareils-photos est strictement interdit durant le spectacle.

La Vie qui bat est une coproduction **O Vertigo, SMCQ, Joint Adventures** (Munich) et **Le Palace** (Granby)

Remerciements
O Vertigo et la SMCQ remercient le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal de leur précieux appui financier. Ils remercient également la SOCAN, Le Devoir, Voir-Hour, Télé-Québec, Publicité Sauvage, Studio Duotone et Estelle Hallé designer. O Vertigo remercie Clarica. La SMCQ remercie la faculté de musique de l'Université de Montréal pour le prêt de ses instruments de percussions et ses locaux de répétitions.

Ginette Laurin remercie chaleureusement Walter Boudreau, Luc J. Béland, Carole Courtois, René Lussier, Mark De Coste, Caroline Poirier, Josée Comeau, Suzan Gaudreault, Lizon Proulx et Sylvie Chaput.

Elle tient également à souligner la généreuse contribution de tous ses danseurs à sa recherche chorégraphique.

ensemble featured nine percussionists, two singers and one piccolo player. The percussionists were Dominique Côté, Jean-François Côté, François Gauthier, D'Arcy Gray, Julien Grégoire, Alain Kourie, Johanne Latreille, Robert Slapcoff and Michel Viau. The singers were Karen Young and Caroline Simard. The piccolo player was Lise Daoust. The choice of nine dancers is interesting as it corresponds to the number of percussionists needed in the piece. Later on, the O Vertigo dance company went on a tour with the project in Europe without SMCQ. In 2009, O Vertigo brought the piece back with a tour to Japan. In 2013, the SMCQ and O Vertigo went on a tour in the United States with *La vie qui bat*.[13]

13. Here is the complete list of *La vie qui bat* performed by SMCQ and O Vertigo (provided by the SMCQ office): March 31-April 3, 1999, Salle Pierre-Mercure, Montreal, Canada; July 15, 1999, Les Jardins de l'Hôtel de ville, Quebec City, Canada; February 16-19, 2011, Salle Pierre-Mercure, Montreal, Canada; August 7-11, 2013, Ted Shawn Theater, Becket, Massachusetts, USA.

d) Description of the Live Performance (DVD made available by the SMCQ Archive)

i) Opening

La vie qui bat opens with intense blue lighting featuring one female dancer on stage, dressed in pants and turtle neck, with short, bright red hair. She moves across the stage to warm up the space and brings in two male/female pairs of dancers. The light changes, and we realize that there are musicians behind a quasi-transparent plastic backdrop; our mysterious female continues moving across the stage with seductive and mysterious gestures. With a series of hand gestures as cues, the music is brought in to our surprise and delight.

ii) Part I (Four Pairs of Bongos)

The choreography features a series of group dances, often with one independent dancer juxtaposed on the group, suggesting the ways that the pulse in *Drumming* can be felt in either fast pulses (subdivision into quick eighth notes) or slower tempi (a broader pulse of three, four, or six eighth notes together). The choreography is often designed to reflect these two qualities: frantic yet at the same time quasi-pedestrian.

iii) Part II (Three Marimbas and Female Singers)

Because of the mellow sound of the marimbas, the feel of Movement II is more tranquil and calming even though the rhythmic material is still notated in 6/4 using the same number of subdivisions (12). Laurin definitely picks up this quality from the music and reflects this feeling of tranquility in the dance. The movement starts with a pair of male dancers moving in slow motion, lifting each other through combinations of turning, twirling, and spinning in fast and slow combinations.

Critic Andrée Martin from the newspaper *Le Devoir* wrote that

> *La lenteur du duo Kenneth Gould et Donald Weikert, de même que la finesse et la simplicité de leurs gestes, créent une suspension du temps qu'accompagne avec délicatesse la musique de Reich et la lumière d'Axel Morgenthaler. Dès cet instant où le mariage entre la danse et la musique se fait moins symbolique et plus enveloppant les corps donnent alors l'impression de flotter dans l'espace, les mains de traverser l'air sans laisser aucune trace, et les pieds l'ignorer le sol.*[14]

14. Martin, 1999, p. B7.

For this author, this section is the highlight in terms of the choreographer's ability to react intuitively to the music and to produce movements visually conveying the music's simultaneous qualities of heavy and light, fast and slow. The male dancers lifting each other's bodies very much resemble the performance practice of the music: the ensemble's collective care of one another through mutually shepherding the beat, the basic pattern and the resulting patterns.

Four female dancers enter halfway through the second movement and begin a new choreography—walking towards different parts of the stage and occupying the space into areas of foreground, background, left and right. Following this change was the quick entrance of the last two male dancers and one female dancer creating a flow of people moving in space. The entire ensemble of nine begins to walk on and off the stage in different tempi to create various lines. These movements are less technical than earlier ones in Part II. The combination, recombination and shuffling of dancers helps sustain our interest in this set of exercises and also helps us understand their response to the music performed in the background.

iv) Part III (Three Glockenspiels and Piccolo)

In the transition between Part II and III, we see all nine dancers on stage. At the beginning of Part III we are left alone with just the sounds of three glockenspiels, and the stage is left with five female dancers. The sound of the glockenspiel brings energy to the space and makes the movement brighter and happier in tone than the previous one. Here we see a change in costume (from long pants to shorts and from turtleneck to short-sleeved top). The revealing of the human skin and the visibility of the muscles working to perform the movements injects new perspectives into the way we might examine some of the gestures. The same gestures performed by the dancers suddenly have a lot more power and impact to this viewer as I can clearly see how the muscles tighten and release as they perform the moves. The color of the human skin also brings a highlighted sensation to the eyes when juxtaposed

against the teal costume, blue lights and red hair. Reich has used instrumental timbre and register to expand his musical material, the choreographer works through her possibilities with the creative use of lighting, costume design and spatial divisions of stage to further the depth of the choreography. The end of Movement III features a single dancer against a backdrop of group dancers in a solo dance of hope and joy.

v) Part IV (Full Ensemble)

Transition into Movement IV features a set of single glockenspiel notes setting the pulse for the group before the return of the bongos. Here we see the recall of choreographic motives from Part I including the use of the index finger and the chest (going up and down like a beating heart) to draw out the pulse in the music. Here the dance features a set of fast-moving jumps, twirls, and catches together with a slow dancer, commenting on the situation as she glides across the stage like a coda using gestures we have seen from the beginning of the performance. One of the most exciting features is the change of lighting: we can finally see the faces of all the musicians, and their movements are clearly visible through the transparent backdrop. The orchestra section of the stage has been allowed to become part of the main stage, which adds greatly to the excitement of the finale.

Discussion on Making *La vie qui bat*

In general, *La vie qui bat* received glowing reviews from local newspapers and the international press. I have conducted the following interviews with choreographer Ginette Laurin and Walter Boudreau to speak about their collaboration.

a) Interview with Walter Boudreau (Email Correspondence: March 28, 2017)

A. H.: At what stages were you involved in the creative process?

Walter Boudreau (W. B.): None really, except for my "strong" proposal to Ginette Laurin to create a choreography on music by Steve Reich, possibly *Drumming*…

A. H.: For example, did you check in when the choreography was being created?

W. B.: I did on occasion "visit" the dance company during rehearsals but never intervened other than answering specific questions about certain aspects of the rhythmic structures in order to help Ginette and the dancers understand the music.

A. H.: Did you suggest a certain version of the recording?

W. B.: Yes, they followed my suggestion to work from the second commercial recording of *Drumming* by Steve Reich and Musicians.[15]

A. H.: Did you and Ginette consider rehearsing with live musicians so that the ensemble could learn the music and dance together?

W. B.: No, because it would have been way too expensive!!!

A. H.: What made you decide that conducting the piece was necessary? I only ask this because *Drumming* is normally not conducted and I have never seen it conducted in another setting. I assume that you conducted because it helped the coordination with the dancers. Were there other aspects of music-making gained or lost by having this additional layer in the performance?

W. B.: It's simple: I had to reproduce 'live' the recorded version of Steve Reich, since the choreography was totally built on this artifact. To do so, I had to identify precisely the number of repetitions of every motive and bar in order to reproduce exactly the same performance every time! In fact, in concert I'm acting more as a "manager" than a conductor of the performance. My role was essentially one of counting the bars for the musicians, cueing entries and motive changes, and controlling dynamics so they can concentrate on the music! My real input as a conductor lies—prior to the concert performances—in shaping all the parameters of *Drumming* during rehearsals.

A. H.: I would like to know about the venues and festivals where the show was presented outside of Montreal. Were these primarily dance festivals or music festivals?

W. B.: Outside Montréal, we performed *La vie qui bat* at the Québec City Summer Festival, the New York Summer Festival (Central Park) and more recently at the Jacob's Pillow International Dance Festival in Massachusetts (eight performances during one week).

A. H.: Was there a difference in the reception of the audience depending on the context?

W. B.: Standing ovation EVERY TIME, EVERYWHERE, whatever the context!

15. I believe that Boudreau is actually referring to the *third* commercial recording released on Nonesuch from 1987 because of the total timing of the performance on the archival DVD.

b) Interview with Ginette Laurin

The following is a transcript of an email interview with Ginette Laurin, which took place in French and was subsequently translated by the author.

A. H.: Why was it important to have fixed timing rather than flexible timing in your choreography to *Drumming*? Since the structure of *Drumming* is all about process, the music changes as players go through the various phasing cycles to arrive at a different point; so usually when people play *Drumming*, there are slight variations in timing. From what I have seen of other dances set to *Drumming*, there are other choreographers who choose not to have fixed timing.

G. L. (Ginette Laurin, translated): Yes, I understand that it changes the musical concept. This is why I chose to fix the duration of the musical piece: I wanted the choreographic framework and the musical framework to be linked in the same "journey" and to begin and end together—a bit like a train that we all take together. As you know, the dancers at the time of execution did not have access to the score, and many of them could not hear the intricacies of certain musical changes. It should also be said that in my work the choreographic construction is done without the dancers counting, and therefore the speed of execution is the only element that controls the pacing of the choreography. Even if the musical score is adjusted, the tempo (even if we want it to be constant) is not always precise and thus we often have moments of fluctuation between dance and music. So there are four or five moments in the choreography where we have to synchronize with the musicians (through visual cues between the conductor and some dancers) to make sure we finish together. My work is extremely complex and full of details through rehearsals and a long development process, in which it became interesting to superimpose on Reich's music. In a certain way, it is as if we appropriated the concept of evolution from the musical work and applied it to the process of creating and executing the dance.[16]

A. H.: I have watched the complete recording and I really like the use of various numbers of dancers in the different parts to highlight the density of the music or to draw different elements of the music into a different context. Can you speak a little bit about how the structure of the dance was determined?

G. L.: I was inspired by this long evolution—these almost imperceptible changes in the music. I wanted an urban and tribal dance. Powerful and fragile, where the rhythm of the bodies organically bonds with the musical rhythm. For this reason, I divided the space into two precise areas. In the

16. *"Oui, je comprends que cela change le concept musical et voici pourquoi j'ai choisi de fixer la durée de la pièce musicale: je tenais à ce que la trame chorégraphique et la trame musicale se lient dans un même «voyage» et commencent et finissent ensemble. Un peu comme un train que nous prenons tous ensemble. Comme vous savez, les danseurs lors de l'exécution n'ont pas accès à la partition et plusieurs d'entre eux n'arrivaient pas à entendre les subtilités lors de certains changements de mesure. Il faut aussi dire que dans mon travail, la construction chorégraphique se fait sans que les danseurs ne comptent et donc, la vitesse d'exécution est le seul élément qui rythme la trame chorégraphique. Il faut aussi dire que même si la partition musicale est réglée, le tempo, même si nous le voulons constant, n'est pas toujours précis et que pour cette raison, nous avons souvent des moments de fluctuations entre la danse et la musique. Il y a donc quatre ou cinq moments dans la chorégraphie où nous devons nous synchroniser avec les musiciens (par des repères visuels entre le chef d'orchestre et certains danseurs) afin de s'assurer que nous terminerons ensemble. Mon travail est extrêmement complexe et truffé de détails à travers des répétitions et un long développement, qu'il devenait intéressant de superposer à la musique de Reich et d'une certaine façon, c'est comme si nous nous étions approprié du concept d'évolution de l'œuvre musicale dans le processus de création de la danse et dans son exécution."*

periphery, an area of slowness, of muffled steps, a more "numb" gesture. And in the center, a more dynamic, calculated and rhythmic zone. At a few moments these zones are reversed in space, but they are almost always superimposed in time. The few moments when the dancers count are in two while the music is in three. This gives an interesting counterpoint between the visual and the sonic levels.[17]

A. H.: Can you please speak about the relationship you wish to articulate between dance and music in this piece? As the piece was performed live, the music served not as accompaniment to the dance, but rather as an active part of the live performance. Can you talk about how this is different from working with a recording?

G. L.: We have presented this work several times in the last seventeen years, with the SMCQ in America, but also with local ensembles in Japan and France. Only once did we perform the work without the live musicians, in Munich shortly after the premiere. And for me it became clear that this work had to be presented with the musicians on stage because the power that emerges from the show is immeasurably stronger with the ensemble. A great tension is created between the music and the dance through this desire to constantly adjust to the tempo for the dancers and the execution of the dancing bodies for the musicians. This dramatic tension humanizes the work greatly and gives the work its evolutionary and jubilatory character.[18]

Conclusion

Choreography set to live music is not a new idea. What's new and exciting here is the enthusiasm and the continuous interest choreographers have given to Reich's music in the last four decades. His seminal work *Drumming* is about process—the process of going from one pattern to the next, the process of adding timbres and then taking them away, the process of musicians moving from one set of instruments to the next. This technique of "composition as process" is shared across disciplines and it enables the three choreographers discussed to find meaningful intersections between Reich's music and their compositional frameworks. They each are inspired by different aspects of Reich's music and have come up with creative ideas to bring out various ideas in the music through dance.

In the earliest choreography by Laura Dean (1972), she draws on the idea of Sufi spinning technique. Because of cost, Laura Dean only choreographed the first two movements of *Drumming*. The dancers learned the sounds of the structural changes so that musicians did not need to alter their performance practice. They rehearsed together to prepare for their tour.

17. *"J'étais inspirée par cette longue évolution, ces changements presque imperceptibles de la musique. Je voulais une danse à la fois urbaine et tribale. Puissante et fragile où le rythme des corps se lient de façon organique avec le rythme musical. Pour cette raison, j'ai divisé l'espace en deux zones précises. Celle en périphérie de la lenteur, des pas feutrés, d'un geste plus «engourdi». Et celle au centre d'une zone plus dynamique, calculée et rythmée. À quelques moments ces zones s'inversent dans l'espace, mais elles sont presque toujours superposées dans le temps. Les quelques rares moments où les danseurs comptent sont en binaire alors que la musique est en ternaire. Cela donne un contrepoint intéressant entre la trame visuelle et la trame sonore."*

18. *"Nous avons présenté cette œuvre plusieurs fois dans les 17 années passées, avec la SMCQ en Amérique, mais aussi avec des ensembles locaux au Japon et en France. Une seule fois nous l'avons présentée sans les musiciens à Munich, peu de temps après la création. Et pour moi il devenait évident que cette œuvre se devait d'être présentée avec les musiciens sur scène, car la puissance qui se dégage du spectacle est incroyablement plus forte avec eux. Une grande tension se crée entre la musique et la danse à travers ce désir de s'accorder sans cesse au tempo pour les danseurs et à l'exécution des corps dansant pour les musiciens. Cette tension dramatique humanise grandement l'œuvre et donne avec son évolution un caractère presque jubilatoire."*

FIGURE 2 *La vie qui bat*, performance, Salle Pierre-Mercure, Montreal, February 18, 2011, photographer: Jacques Cabana, provided by SMCQ archive.

In the choreography of Anne Teresa De Keersmaeker, she and Reich shared the same thinking about composition as process, and she used similar techniques (e.g., repeats and variations on motive) to building a parallel work in dance form. For this article, I did not have a chance to interview De Keersmaeker, so cannot comment on the specific constraints and challenges she might have faced working on the piece.

In the choreography by Ginette Laurin, the dancers rehearsed with a CD (for financial reasons) and then the SMCQ reproduced this disc live in concert. This goes against the conventional performance practice of *Drumming*—that is, to perform the piece without a conductor, to be able to listen to what's going on in the space in order to decide the speed, the number of repeats, and to take time to experience phasing and to enjoy the performative freedom granted to the performers. Each phasing experience can turn out quite differently from another, and performers often look forward to and treasure these moments. The SMCQ performance with a conductor altered the performance practice of *Drumming* and the collective music making experience for the musicians. However, some exciting elements are gained from this, particularly the extra tension created through rubbing against the fixed tempo and number of repeats in order to line up with the choreography. The audience is able to participate in the drama created by the confluence of these different energies and perhaps follows the piece better because of the various signals given by the conductor. *La vie qui bat* was a great adventure undertaken by O Vertigo and the SMCQ. This project brought Quebec's contemporary music and dance to an international platform, and this issue marks the right occasion to celebrate its significance.

BIBLIOGRAPHY

Boudreau, Walter (2017), Interview with the author through email correspondence (March 28).

Bräuninger, Renate (2014), "Structure as Process: Anne Teresa De Keersmaeker's *Fase* (1982) and Steve Reich's Music," *Dance Chronicle*, vol. 37, nº 1, p. 47-62.

Duker, Philip (2013), "Resulting Patterns, Palimpsets, and 'Pointing Out' the Role of the Listener in Reich's *Drumming*," *Perspectives of New Music*, vol. 51, nº 2 (Summer), p. 141-191.

Hartenberger, Russell (2016), *Performance Practice in the Music of Steve Reich*, Cambridge, Cambridge University Press.

Hartenberger, Russell (2017), Interview with the author through email correspondences (April 2, April 6, May 1).

Laurin, Ginette (2017), Interview with the author through email correspondence (March 31).

Mackrell, Judith (2013), "Rosas & Ictus: *Drumming* – Review," *The Guardian*, June 26, www.theguardian.com/stage/2013/jun/26/rosas-and-ictus-drumming-review (accessed March 31, 2017).

Martin, Andrée (1999), "À bout de souffle," *Le Devoir*, April 1, p. B7.

O'Brien, Kerry (2014), "Hearing Disorientation in Steve Reich's *Drumming* (1971)," *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, nº 27 (April), p. 36-40.

Reich, Steve (1971), *Drumming for Eight Small Tune Drums, Three Marimbas, Three Glockenspiels, Male and Female Voices, Whistling and Piccolo*, New York, Boosey and Hawkes.

Reich, Steve (1972), *Drumming*, Steve Reich and Musicians, Multiples, Inc. 72-750125.

Reich, Steve (1974), *Drumming*, Steve Reich and Musicians, Deutsche Grammophone/ Universal Classics 474 323.

Reich, Steve (1987), *Drumming*, Steve Reich and Musicians, Nonesuch/Elektra 79170.

Reich, Steve (2004), *Writings on Music: 1965-2000*, ed. Paul Hillier, Oxford, Oxford University Press.

Reich, Steve (2011), *Drumming*, rev. ed., New York, Hendon Music, Bossey & Hawkes.

L'apport de Maryvonne Kendergi à la SMCQ

Louise Bail

Maryvonne Kendergi fut sans doute la première à adhérer à l'idée de Pierre Mercure consistant à fonder une société permanente de diffusion de la musique contemporaine, autant pour faire connaître nos compositeurs que ceux de l'étranger. En mars 1965, Kendergi rédigea la charte de l'association signée par les membres de ce qui sera le premier conseil exécutif[1]. Décrite par Wilfrid Pelletier comme l'âme de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), elle en sera la présidente, de 1973 à 1982. Elle en sera également une porte-parole rare et experte, une organisatrice créatrice, une commis-voyageur efficace, passant du temps en allers-retours entre l'Europe et l'Amérique du Nord pour établir des contacts fructueux.

On ne peut rendre compte de la contribution de Maryvonne Kendergi à la SMCQ en faisant l'impasse sur des acquis de connaissances et d'expériences antérieures qui firent d'elle non seulement la cheville ouvrière éclairée de la SMCQ, mais le haut-parleur qui sut, par ses activités diverses à Radio-Canada et à l'Université de Montréal, capter l'attention et l'intérêt du public insensible à la musique de son temps. Il faut explorer son passé peu connu pour saisir la force d'intervention que fut la sienne dans notre milieu en voie d'émancipation. Née en 1915 et décédée en 2011 (voir Figure 1), elle livra au Canada, son pays d'adoption, l'ensemble du XX^{e} siècle culturel par ce qu'elle avait engrangé d'études supérieures pendant la guerre et d'expériences de terrain durant sa carrière.

1. Dans son ouvrage intitulé *La Société de musique contemporaine du Québec*, Réjean Beaucage explique dans le détail la gestation de l'organisme (Beaucage, 2011, p. 34-71).

Survol d'une carrière à Montréal

Maryvonne Kendergi s'arrête à Montréal à l'automne 1956, alors qu'elle revient de quatre années passées dans l'Ouest canadien à tenir les ondes

FIGURE 1 Repères biographiques de Maryvonne Kendergi.

1915, 15 août	Naissance à Aïntab, en Cilicie, de parents arméniens durant le génocide
1918	Exode de la famille Kendergian vers Alep
1929-1933	Études pianistiques à l'École normale de musique de Paris
1933-1937	Carrière de concertiste en Syrie et au Liban
1938-1945	Retour aux études à Paris durant la guerre
1945-1952	Fonctions professionnelles au Collège franco-britannique puis à la Fondation des États-Unis de la Cité internationale universitaire de Paris
1952-1956	Contractuelle à CFRG (Canadien Français Radio Gravelbourg) et au Collège de Gravelbourg pour garçons
1956-2011	À Montréal, carrière à la radio, à l'Université de Montréal (1967-1981) et dans divers organismes de promotion de la musique d'avant-garde : la Semaine internationale de musique actuelle de Montréal (1961) et la SMCQ (1966-1982)

de CFRG (Canadien Français Radio Gravelbourg)[2]. N'étant que de passage, elle désire poursuivre une carrière de concertiste pianiste en Europe. Elle accepte de se faire retenir à Montréal par Marc Thibault, le directeur de la radio française de Radio-Canada. Il la convainc de faire ce pourquoi elle était faite : « Madame, lui avait-il dit, ce ne sont pas vos textes, vos écrits qu'il me faut [qu'elle lui aurait envoyés de Paris, affirmait-elle]. C'est votre voix.[3] » C'est ainsi que sous visa de trois mois en trois mois, elle entreprit sa carrière exceptionnelle à la radio. Elle ne s'attendait certes pas alors à entreprendre un autre type de « partage de la musique », selon son expression, avec un auditoire canadien *coast to coast* sur les ondes de la radio d'État.

Les *Festivals européens*[4] furent à n'en pas douter ce qui caractérisera le mieux l'apport personnel de Kendergi à la musique contemporaine du Québec. Elle demeurait persuadée que ses entrevues, la retransmission des voix des musiciens et tout ce qu'elle y mettait autour des œuvres aidaient grandement à la compréhension des auditeurs. Après la cessation des *Festivals européens*, la carrière radiophonique de Kendergi fut loin d'arriver à terme. Elle se prolongera pour au moins 25 autres années pendant lesquelles ses acquis furent mis en valeur dans l'animation d'émissions sur l'actualité culturelle et d'autres, monographiques, sur de grands penseurs et artistes du XX^{e} siècle.

Pendant dix ans, elle fut un agent tout aussi décisif que Pierre Mercure et Serge Garant dans l'évolution des mentalités qui débouchèrent sur la SMCQ. À partir de 1966, ses activités de promotion et d'administration à la

2. Retracer la carrière radiophonique de Kendergi est proprement impossible. Je n'ai dû mettre l'accent que sur les *Festivals européens,* série radiophonique de Radio-Canada, significative pour le propos que je développe ici. Je mentionnerai qu'à Paris, elle avait tâté du micro, mais qu'elle n'en avait pas fait carrière. Ce sera à Gravelbourg qu'elle fera de la radio à temps complet, sans en faire une carrière pour autant, puisqu'elle pensait mettre rapidement ces quatre années entre parenthèses pour poursuivre à Paris une carrière pianistique.

3. Bail, 2002, p. 238.

4. La première émission de la série radiophonique à Radio-Canada de *Festival du dimanche*, diffusée à raison d'une heure puis d'une heure et demie, a débuté le dimanche 30 septembre 1956. Elle tint l'antenne durant deux ans. À l'automne 1958, l'émission s'intitulera *Festivals européens.* Elle sera mise en ondes durant deux heures, de 20h à 22h les lundis, et diffusera les récoltes d'œuvres et d'interviews qu'elle rapportera des différents festivals de musique d'Europe : festivals de Strasbourg, Besançon, Aix-en-Provence, Prades, Salzbourg, Aldeburgh (Suffolk), sans compter les journées mondiales de la Société internationale pour la musique contemporaine (SIMC) qui avaient lieu chaque année dans une ville d'Europe différente. Le 13 janvier 1962, la série *Festivals européens* fêtera sa 200^{e} émission. La dernière émission aura lieu le 28 juin 1963.

SMCQ se verront métissées avec des tâches d'enseignante à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et d'animatrice des *Musialogues*, qu'elle instaura pour ses élèves de la Faculté et pour le public qui désirait y assister[5]. Dorénavant, la SMCQ et les *Musialogues* collaboreront à l'organisation d'événements communs, comme nous le verrons plus loin.

L'appellation « musialogues » était formée de la conjonction des termes « musique » et « dialogue ». Les *Musialogues* eurent lieu durant une vingtaine d'années, de 1969 à 1989, à raison de sept ou huit par année, avant 1979, et de deux à trois après la retraite universitaire de Kendergi en 1981. Ils furent réalisés dans le droit fil des pratiques habituelles de Kendergi à traiter de *matière vivante* à la radio et dans ses cours de musique canadienne. La formule Kendergi permettait au public d'assister à la présentation de personnalités du monde artistique, musical ou d'autres domaines des sciences humaines, sous des formes variables selon les circonstances : conférences, concerts commentés ou tables rondes avec plusieurs invités. Les *Musialogues* apparaissent, avec le recul du temps, comme étant une somme des travaux de Kendergi œuvrant dans le milieu montréalais de la musique. Une somme sur ses méthodes employées, sur les contacts qu'elle accumula et sur les diffusions qu'elle assuma. La formule Kendergi fut imitée et existe encore en prélude et accompagnement à des concerts et spectacles produits par divers organismes de diffusion artistiques (SMCQ, Orchestre symphonique de Montréal, Orchestre Métropolitain, Opéra de Montréal, etc.).

Maryvonne Kendergi entra à la Faculté de musique de l'Université de Montréal en même temps que Serge Garant, en 1966, sur invitation du secrétaire de la Faculté, Jean Papineau-Couture. Le but de ce dernier avait été de répondre aux vœux des étudiants très avides de grandes mutations. Dès le deuxième semestre, elle décida d'introduire un cours de musique canadienne, le premier à être établi dans une université canadienne.

À Montréal, elle fut d'abord cette voix réclamée. Grâce à sa voix, elle devint un nom propulsé sur les ondes à la vitesse de l'éclair. Un nom qui la fit connaître, non seulement comme une excellente communicatrice à la voix chaude, directe et légèrement gutturale (reliquat de ses origines moyen-orientales), mais comme une pédagogue vulgarisatrice qui savait expliquer l'art et les musiques les plus exigeantes à des auditoires variés.

À ce « nom », il devint naturel d'y associer celui de « présence » en ce qu'elle occupait une grande partie de l'espace public dans les domaines de l'art et des musiques contemporaines. Sollicitée partout pour des interviews, des conférences, des concerts commentés, des tables rondes, etc., elle fut élevée au rang de « phénomène », « un monument qui refusera toujours les

5. Pour se faire une idée des grandes figures qui furent présentées au public des *Musialogues,* le lecteur pourra consulter le livret-itinéraire explicatif de ses contributions intitulé « Kendergi », cinquième numéro diffusé dans *Les cahiers de l'ARMuQ* en mai 1985. Ce livret-itinéraire était la reproduction de celui réalisé sous ma direction, dans le cadre des manifestations de la Journée internationale de la musique tenue le 1er octobre 1981. Les activités de ce musialogue furent alors coordonnées par la compositrice Micheline Coulombre Saint-Marcoux, et produites par la SMCQ avec la collaboration de la Régie de la Place des Arts.

musées », se plaisait à dire Robert Léonard. Cette ubiquité devint la trame d'une sorte de toile d'araignée, étirant en tous sens ses trajectoires multiples où l'« entremetteuse » (titre de noblesse qu'elle s'était donné et dont elle ne se départira jamais), élargissant son champ d'action, s'activera à intervenir et à intercéder chaque fois qu'elle sentira qu'elle pouvait être utile.

Il est proprement impossible de citer les noms des grands musiciens et leurs œuvres qui ont parsemé le XX^e siècle qu'elle transporta dans sa besace à Montréal, qu'elle fit traîner dans les studios de Radio-Canada, sur les scènes et dans divers lieux de représentation et d'enseignement mis à sa portée pour susciter des rencontres avec le public. J'essaierai ici de tracer quelques lignes d'un parcours qui ne laissera aucun doute sur l'ampleur de ce qu'elle apporta à la SMCQ au moment de la fondation, et dont elle fera profiter la direction artistique et les compositeurs, eux-mêmes enrichissant à leur tour, à son exemple et enseignement, la manière de promouvoir leur travail et leurs œuvres.

Formation et expérience parisiennes

Elle assimila, comme un enseignement de première grandeur et propre à l'École normale de musique de Paris (ENMP), les consignes de ses maîtres Nadia Boulanger et Alfred Cortot, lui imposant de situer, toujours, dans un contexte historique et esthétique, les œuvres qu'elle analysait et interprétait. « Dès le début de ma formation musicale, j'ai été attirée par les parallèles possibles entre la musique et les autres domaines d'expression artistique[6] ». Il lui fut possible d'établir ces parallèles grâce à une éducation musicale consistante à l'ENMP[7], grâce aussi à des études supérieures pendant la guerre, fréquentant la Sorbonne pour profiter du programme « sur mesure » de la licence libre ès lettres[8] et pour suivre des séminaires et conférences au Collège de France, à l'École du Louvre et à l'École des chartres[9].

Outre son assiduité aux divers cours qu'elle suivait pour cadenasser une solide formation, elle avait été élue présidente de l'association du Conseil des étudiantes au Foyer international des étudiantes de Paris où elle résidait, boulevard Saint-Michel, depuis 1937. Elle se donna alors comme mandat de renforcer le chancelant comité des activités culturelles affecté par la morosité des étudiantes. Malgré ce qu'elle prend sur elle d'organiser (concerts, représentations théâtrales, performances de ballet et d'opéra, visites des musées et monuments de Paris et des environs, excursions éducatives) – car Paris en guerre continue d'afficher une vie culturelle encouragée par les Allemands –, elle engrange tout un faisceau de relations humaines qui lui faciliteront la réalisation de projets. Débute alors une carrière d'animatrice et d'organisa-

6. Citation extraite de *La Presse* du 24 janvier 1956, reproduite dans Bail Milot, 1985, p. 13.

7. École normale de musique de Paris : 1933, obtention d'un diplôme d'enseignement de la musique dans les écoles (piano et matières théoriques, d'histoire et d'écriture) sous la tutelle de Nadia Boulanger ; 1938 : réussite de l'épreuve de piano de la licence d'enseignement avec Marcelle de Guéraldi Julliard ; début des études de la licence de concert en piano avec Alfred Cortot ; 1940 : obtention de la licence complète d'enseignement.

8. Université de Paris-Sorbonne : 1942 : obtention de la licence libre ès lettres par la réussite des quatre certificats exigibles : d'esthétique (avec Charles Lalo, 1939), d'histoire de la musique (avec Paul-Marie Masson, 1939), de littérature (avec Gustave Michaut, 1939) et d'histoire de l'art (avec Étienne Souriau, 1942). Le choix des cours qu'elle fait et les séminaires qu'elle suit en psychologie, morale et sociologie visent l'obtention d'un doctorat susceptible de refléter ses intérêts. Elle intitulera temporairement sa thèse : *L'éducation musicale, sa nécessité, son organisation* (sous la direction de Charles Lalo, d'Étienne Souriau et de Charles Picard). Elle ne pourra l'achever, obligée, à la fin de la guerre, de pourvoir aux nécessités de sa subsistance.

9. Les grandes institutions du savoir : au Collège de France elle découvrira l'enseignement du grand islamiste Louis Massignon, dont elle suivra les cours et conférences, s'intéressant à l'art musulman et à la spiritualité de l'Islam. La diversité de ces apprentissages ne la priva pas de fréquenter également l'École du Louvre pour s'instruire sur la peinture moderne et l'art musulman. Quant à l'École des chartes, c'était pour se pourvoir d'un filet de sécurité en vue d'un futur gagne-pain en préparant un diplôme de bibliothéconomie.

trice qu'elle saura éminemment mettre à profit partout où elle pensera servir les intérêts de la musique et de l'art.

C'est à la Fondation des États-Unis (FEU) de la Cité internationale universitaire de Paris (CIUP)[10], alors qu'on l'engage comme *Head of Cultural Section*, que s'épanouiront ses dons et son expérience d'animatrice au service des nouvelles musiques. À cette Fondation, les musiciens, plus nombreux que dans les autres maisons, très émancipés, pressentant mieux qu'ailleurs les nouveaux courants du XX^e siècle, lui permirent d'évoluer en même temps que les plus avant-gardistes d'entre eux.

Comme tous ces jeunes d'après-guerre, elle n'eut pas la chance d'assister à l'enseignement d'un Olivier Messiaen qui commençait à se faire connaître au Conservatoire de Paris. Et bien que dans la classe d'Alfred Cortot elle eut l'occasion de jouer du Poulenc devant Poulenc, du Sauguet devant Sauguet, du Honegger devant Honegger, son univers se bornait à la musique française, au Groupe des Six, à Stravinsky et à Bartók. Évidemment, à cause de la guerre, les Viennois ne pouvaient percer les ondes de la Radio télédiffusion française.

À la FEU, elle mit sur pied un Club musical qui deviendra la section musicale du Club culturel de la Maison internationale[11], ce qui lui permettra d'établir des contacts avantageux avec des instances supérieures de diffusion de la musique, les JMF[12] et la RTF[13]. Le Club musical de la Cité reflétera, en matière d'esthétisme, les changements entraînés par les besoins de restauration et d'appel d'air nouveau de l'après-guerre en France. C'est aux midis du Club musical qu'elle fit la connaissance d'un étudiant de Nadia Boulanger, Pierre Mercure, qui l'avait assez impressionnée, et qu'elle n'hésitera pas à assister plus tard, alors qu'elle choisira de s'établir à Montréal, dans des projets aussi inédits que *L'heure du concert*, la Semaine internationale de musique actuelle (SIMAM) et la SMCQ.

Vint le 18 mars 1950. Le Club musical présenta un concert qui allait bouleverser les critères esthétiques des amateurs de musique. Pierre Henry, délégué par Pierre Schaeffer, y exposa leurs travaux en musique concrète. Ce fut un dépaysement total des auditeurs, comme le sera, en décembre 1958 à Montréal, la présentation des théories électroniques et des trois dernières œuvres de Stockhausen. Kendergi en sera marquée profondément.

Après cette expérience que les membres du Club musical considéraient comme un succès éclatant, l'idée leur était venue d'organiser une semaine entière de musique contemporaine (ancêtre de la SIMAM en 1961?), où l'on entendit des enregistrements et des premières auditions d'œuvres de chambre. Au programme, des compositeurs comme John Cage et Charles Ives, Paul

10. La CIUP était loin d'être un milieu clos malgré les murs de pierre qui l'entouraient et les jardins merveilleux qui en faisaient un abri pour étudiants privilégiés. À l'époque de Kendergi, elle logeait 22 nationalités, soit quelque 2 400 étudiants étrangers dans une vingtaine de maisons nationales, souvent administrées par des fondations privées (c'est le cas de la Maison des étudiants canadiens). Après deux années passées au Collège franco-britannique (1945-1947), où son travail consistait à s'initier à un art plus centré sur la communication, l'animation et l'organisation d'activités culturelles, comme ce qu'elle fit au Foyer international des étudiantes, c'est à la FEU, où elle résida en second lieu (1947-1952), qu'elle eut les moyens de développer son plein potentiel.

11. De toutes les maisons nationales dispersées sur le territoire de la Cité internationale, la FEU était celle qui possédait le budget le plus généreux. Elle pouvait offrir un éventail d'activités culturelles et des lieux de diffusion des plus larges. Comme toutes les maisons nationales, la FEU développait des collaborations avec la Maison internationale, le cœur des activités des étudiants de la Cité.

12. Les JMF : Jeunesses musicales de France, fondées par René Nicoly en 1941 avec l'aide et sur les conseils d'Alfred Cortot, alors conseiller technique pour la musique à l'éducation nationale, rôle que jouera 20 ans plus tard au Québec Wilfrid Pelletier, lors de la fondation de la SMCQ. Maryvonne participera au lancement des JMF. Après la Libération, le mouvement s'étant répandu rapidement dans les officines de la jeunesse, elle se retrouva souvent déléguée par la Cité internationale à ses diverses manifestations culturelles. Elle recrutait des membres et se procurait des billets avec réductions substantielles pour les étudiants, leur donnant accès à des concerts d'orchestre et ensembles musicaux

qui se donnaient partout à Paris : ceux de l'École normale de musique, du Conservatoire, de la Sorbonne, du Palais de Chaillot, des Champs-Élysées, des Concerts Colonne, Lamoureux, les soirées du Marais, le Quatuor Loewenguth… Que de débrouillardise devait-elle déployer pour vadrouiller ainsi de part en part de la ville lumière !

13. RTF : la Radio télédiffusion française. Plusieurs des concerts et des participations en concert de Kendergi avaient été mis en ondes à la RTF, des concerts à propos de commémorations comme celles de la mort de Chopin, du 25e anniversaire de la mort de Fauré, des 60e anniversaire de Milhaud et d'Honegger (avec la *Toccata et variations,* une œuvre à peu près impossible à jouer, selon le dire même du compositeur) et des premières d'œuvres d'Hindemith. Elle avait également collaboré à faire connaître des résidents de la Cité universitaire aux échanges internationaux de la RTF, dans une série intitulée *Vos étudiants chez nous.* Ses entretiens avec des Canadiens étaient retransmis sur les ondes de CKAC-Montréal.

14. Bail, 2002, p. 246.

15. De ces trois œuvres diffusées en 1958 aux *Festivals européens*, seule *Gesang der Jünglinge* était une première audition pour Kendergi à Montréal. Elle avait entendu *Zeitmasse* au festival strasbourgeois de la SIMC, à l'été, et *Gruppen*, aux Journées de musiques nouvelles, en octobre, à Donaueschingen.

16. Musique de notre temps était un groupe qui existait depuis 1956. Il avait été fondé par les compositeurs Serge Garant, François Morel, Otto Joachim et par Jeanne Landry, la pianiste du groupe. Ces quatre musiciens donnaient des concerts à même leurs propres deniers. La conférence de Stockhausen à l'Université de Montréal fut la dernière manifestation du groupe, les musiciens ne pouvant plus y pourvoir financièrement.

Hindemith, Arnold Schoenberg (*Pierrot lunaire*), Edgard Varèse, Béla Bartók et Arthur Honegger, dont elle présenta et commenta les œuvres. En 1952, au Théâtre des Champs-Élysées, cette semaine marquante fut suivie d'une série de concerts constituée essentiellement d'œuvres nouvelles. Les gens faisaient la queue pour avoir des places. Maryvonne Kendergi s'était saignée à blanc afin d'en obtenir à tous les concerts pour les étudiants de la Cité. Ce fut un mois de folie !

Intégrer les arcanes de l'avant-garde montréalaise

Durant sa première année de travail à Radio-Canada, Kendergi ne put entretenir de contacts avec le milieu montréalais.

> J'étais tellement plongée dans l'opération bandes magnétiques que j'avais l'impression de n'exister qu'en fonction de ces bandes que je rembobinais, parfois, et que je n'arrivais pas à rembobiner la plupart du temps… J'allais de mon appartement de la rue Saint-Marc à Radio-Canada, de Radio-Canada à la rue Saint-Marc. Je ne voyais presque personne. Les réactions des auditeurs étaient à peu près les seuls liens qui me rattachaient à des êtres humains en dehors des studios de montage et d'enregistrement[14].

Après une année de ce régime, incapable de ressasser indéfiniment ses souvenirs d'Europe, elle décida d'aller comme *free lance* sur les lieux des festivals pour en rapporter de la matière vivante en interrogeant les compositeurs et leurs interprètes. À sa collecte de l'été 1957, somme toute dans la ligne des Français qu'elle connaissait déjà, dont une rencontre marquante avec Francis Poulenc, elle ajoutera la cuvée 1958 qui la dirigea à Strasbourg, où se tenait le 32e festival de la SIMC. Accompagnée de Claude Rostand, elle assista à la représentation de *Zeitmasse*. Stockhausen, alors qu'il préparerait une tournée à New York, se souviendra de la bouillante intervieweuse qui lui avait demandé une entrevue qu'il déclina cette fois-là, occupé à défaire ses installations après le concert. À l'instigation de Kendergi, il vint donc à Montréal trois ou quatre jours, en décembre 1958, pour offrir aux *Festivals européens* deux heures d'antenne d'un programme conçu par lui, comprenant des commentaires en français autour de l'audition de ses œuvres *Gesang der Jünglinge*, *Zeitmasse* et *Gruppen*[15]. L'émission fut précédée d'une conférence du compositeur allemand le 15 décembre, dans la salle de l'Assemblée universitaire de l'Université de Montréal, qu'elle organisa conjointement avec la Faculté de musique et le groupe Musique de notre temps dont ce sera la dernière manifestation[16].

L'expérience Stockhausen fut une expérience en or qui permettra à cette « jusqu'alors recluse » d'intégrer les arcanes de l'avant-garde montréalaise.

Le « choc Stockhausen » en avait rallié plusieurs autour de cette nécessité de continuer à vivre des expériences aussi fortes dans les domaines de la connaissance et de la compréhension des nouvelles musiques. Elle fut dorénavant associée à cet élan du milieu québécois.

Stockhausen fut sans doute le compositeur le plus joué à la SMCQ[17]. Après la venue de ce dernier en 1958, ses œuvres avaient été diffusées aux *Festivals européens* (*Kontakte*, 1960) et à *L'heure du concert* (*Refrains*, 1964). Pour sa part, la SMCQ commencera à l'inscrire à sa programmation dès sa première saison, le 5 avril 1967, avec *Klavierstück XI*, et sa deuxième, le 17 novembre 1967, avec *Zyklus*. Réjean Beaucage raconte, en citant un article de Claude Gingras[18], quelle fut l'ampleur de l'engouement que suscita la seconde visite de Stockhausen à Montréal, accompagné de ses musiciens, le Groupe Stockhausen, dès la cinquième saison de la SMCQ qui lui consacra, les 2 et 3 mars 1960 à la Salle Claude-Champagne, deux concerts de ses œuvres, suivis, le 4 mars, d'un musialogue rétroactif à la Faculté de musique. Dès la saison suivante, le 5 décembre 1971, les *Musialogues* reviennent, cette fois pour préparer l'audition de *Stimmung*, interprété le lendemain soir par Stockhausen, contrôlant de sa console de la salle du Théâtre Maisonneuve la performance du Collegium Vocale de Cologne. À partir de ce moment, le pouvoir d'attraction de Stockhausen ne se démentira plus. Cette fascination permettra à la SMCQ d'oser, en mars 1997, un *Événement Klavierstück*, une idée de Jacques Drouin, avec sept des plus grands pianistes du répertoire contemporain[19] interprétant l'intégrale des 19 pièces pour piano. La notoriété de Stockhausen est un exemple de la mise en valeur par la SMCQ des compositeurs étrangers désirant se faire entendre dans la métropole du Québec.

17. Voir : www.smcq.qc.ca/smcq/fr/artistes/s/stockhausen_ka/concerts.php et http://www.smcq.qc.ca/smcq/fr/artistes/s/stockhausen_ka/oeuvres.php? (consultés le 23 mai 2017).

18. « On peut ne pas être d'accord – ou tout simplement fixé – sur la valeur des œuvres de Karlheinz Stockhausen, il y a une chose cependant sur laquelle il n'y a pas de doute possible : voilà certainement, de tous les compositeurs actifs, le plus connu, le plus joué, le plus audacieux et le plus discuté (plus encore que Boulez et certainement plus que Berio, Xenakis et Penderecki). Pour beaucoup de gens, le nom de Stockhausen (aux résonances bien particulières, comme le nom de Bartók) est même devenu le symbole de la musique actuelle » (Claude Gingras, « Stockhausen : un beau son mais sans surprise », *La Presse,* 3 mars 1971, dans Beaucage, 2011, p. 159).

19. Louise Bessette, Louis-Philippe Pelletier, Marc-André Hamelin, Marc Couroux, Louise-Andrée Baril, Jacques Drouin et le pianiste italien Massimo Viel venu expressément pour exécuter avec ses collègues montréalais l'un des corpus pianistiques les plus importants du XX^e siècle (Beaucage, 2011, p. 323).

Aider à la libération du poids de la tradition

Pour Sophie Galaise et Johanne Rivest, les années 1980 sont une sorte d'âge d'or des musiques contemporaines. Elles n'hésitent donc pas à qualifier les décennies précédentes de désert musical en se référant à l'époque où œuvraient les Jean Papineau-Couture, Pierre Mercure, Maryvonne Kendergi et Serge Garant (!)[20]. Pourtant, c'est dans ce désert qu'émergeront de multiples oasis où de riches végétations s'épanouissant ici et là pourront arriver à cette maturation dont elles parlent. Si l'on déplore de ne pas retrouver le nom de Pierre Mercure au bas du *Refus global* de 1948, alors qu'il faisait partie des contestataires, probablement « inquiété philosophiquement par les idéologies [automatistes] véhiculées par le *Refus global*[21] », on ne peut qu'être d'accord avec la nécessité de ce cri lancé dans le désert duplessiste qu'épousèrent artistes et intellectuels du Québec. C'est que Mercure, à la

20. Galaise et Rivest. 1991, p. 96.

21. Richer, 1983, p. 645.

veille d'un premier séjour à Paris (1949-1950), se devait à lui-même de protéger des aspirations encore confuses qui le porteront vers les musiques concrètes et aléatoires. Il ne restera d'ailleurs que six mois auprès de Nadia Boulanger, dont l'influence commençait à s'éroder. De retour de Paris, il participera à la future implosion de créativité qui nourrira le 15 décembre 1966 pour exploser aux manifestations de l'Exposition universelle de 1967 (Montréal), sans qu'il puisse y assister (la mort ayant arrêté son parcours). En plein éveil, conscients de leur potentiel, les compositeurs québécois et leurs interprètes (dont Kendergi) purent enfin profiter de moyens dont ils n'auraient jamais cru possible de disposer auparavant.

Alors même qu'elle se disait « plongée dans l'opération bandes magnétiques » durant sa première année à Radio-Canada, Kendergi ne cessera d'être poussée par la curiosité vers les musiques d'ici. Dans ce contexte, il eut été bien improbable qu'elle arrive à Montréal sans se préoccuper des œuvres canadiennes qui se jouaient à la Société de musique canadienne (SMC), et sans avoir eu l'occasion de guetter la programmation télévisuelle de *L'heure du concert* (1954-1966).

À l'évidence, tous ces musiciens des années 1950 se cherchaient une identité libérée du poids de la tradition de façon à s'engager dans une forme de modernité qui leur appartiendrait en propre. Pour promouvoir leur musique, ils apprenaient qu'il fallait qu'ils s'en occupent. Ainsi Jean Papineau-Couture fonda, avec l'aide de son épouse, Isabelle, la SMC (1954-1969) et y fit jouer douze de ses œuvres contre moins de cinq pour chacun des trente-huit autres compositeurs programmés. C'est ainsi qu'en 1954, à *Musique de notre temps*, le trio Morel, Garant et Tremblay profita de l'occasion pour faire entendre une œuvre de Tremblay parmi les Messiaen et Boulez, et qu'en 1955, le quatuor Joachim, Morel, Garant et Landry interpréta une œuvre de Garant lors d'un concert Webern. C'est pourquoi il est curieux d'entendre ce commentaire de Serge Garant : « Depuis deux ans, les seules œuvres canadiennes entendues à *L'heure du concert* [sont] signées Pierre Mercure, le superviseur de l'émission. Je ne connais pas les raisons d'une coïncidence aussi curieuse, mais le fait me semble tout au moins inconvenant[22]. » L'arrivée de Kendergi à Montréal fera gravir des degrés aux musiciens locaux dans la façon de sortir leurs musiques des petits ghettos à public très restreint. En étant leur porte-parole, elle les allégera d'autant de la nécessité de se promouvoir eux-mêmes.

Les collaborations de Kendergi avec Serge Garant et Pierre Mercure dépassèrent largement leurs dernières participations à *L'heure du concert*[23]. Elles avaient déjà été beaucoup plus intenses et étroites dans l'organisation de la SIMAM en 1961. La comparaison que j'établis avec cette fameuse semaine

22. Société Radio-Canada, émission radiophonique *La revue des arts et des lettres*, 2 avril 1967.

23. Kendergi eut trois collaborations majeures avec Pierre Mercure à *L'heure du concert :* 1962, « Hommage à Debussy », entretien à New York avec Edgard Varèse ; 1963, « *Le sacre du printemps* », entretien d'une vingtaine de minutes avec Pierre Boulez venu diriger l'œuvre (bande de l'entrevue malheureusement effacée après la diffusion) ; 1964, « Musique actuelle », entretiens avec les interprètes des œuvres de Webern et de Stockhausen sous la direction de Serge Garant.

présentée à la Cité de Paris en 1952 où avaient été entendues des premières auditions d'Américains comme Cage et Ives, me semble justifiée. La SIMAM inocula le déclin de l'hégémonie des musiques européennes en introduisant des œuvres d'Américains qui deviendront des modèles d'audace. Micro à la main, Kendergi interviewera beaucoup de monde cet été-là. Sur une photo de ses archives, sont présentés côte à côte John Cage, David Tudor, Mauricio Kagel, Earl Brown et Molton Feldman.

> Pour s'occuper de l'organisation matérielle de la Semaine, Mercure nous avait conviés chez lui, Garant et moi. Il me semble que c'était en janvier 1960. Je nous revois assis dans son salon, avenue Simpson, élaborant le projet avec lui. Il prenait les idées de l'un et de l'autre. « Qu'est-ce que vous pensez de ceci ? De cela ? » On a vraiment commencé à travailler sur le projet à l'automne 1960[24].

24. Bail, 2002, p. 305.

Cette activité extraordinaire de l'été 1961 rapprocha singulièrement les membres organisateurs du trio. Au lendemain de la SIMAM, ils s'étaient revus et avaient continué à travailler ensemble jusqu'à la fondation de la SMCQ. Pour la première fois, Kendergi eut l'impression de ne plus travailler en solo. Elle appartenait à une équipe dans un domaine qui était le sien. Ce n'était plus la même chose que de travailler avec des réalisateurs, où chacun se concentrait sur son propre champ d'expertise.

La cheville ouvrière de la SMCQ

Avant de devenir présidente de la SMCQ, Kendergi assuma le rôle de secrétaire qu'elle décrivit comme ayant été celui d'une cuisinière et d'une femme à tout faire de la société. À partir de l'obtention d'une subvention de « mise en orbite » – ce qui était contraire aux usages –, en mars 1966, après l'ébauche de la charte remise au directeur de la musique des Affaires culturelles, Wilfrid Pelletier, en mars 1965, tout dut être organisé et administré en bonne et due forme.

Le décès de Pierre Mercure en janvier 1966 déséquilibra quelque peu le jeune comité d'organisation qui devait avancer à tâtons. Les trois compositeurs du comité responsable de la fondation, Hugh Davidson, Serge Garant et Jean Papineau-Couture, tracèrent les grandes lignes du projet qu'ils envisageaient s'apparenter au *Domaine musical* de Pierre Boulez à Paris. Kendergi servait d'intermédiaire entre ce comité et le gouvernement que représentait Wilfrid Pelletier.

Entre les mois de mars et décembre 1966, peu d'heures furent consacrées à la structuration de la Société canadienne de musique contemporaine (première appellation de la SMCQ), à peine une vingtaine d'heures, soit deux réunions pour les discussions d'usage avec Pelletier. Puis furent consignées

dans des procès-verbaux, les réunions subséquentes. C'est ainsi que naquit, fin prêt pour le 15 décembre, le premier concert de la SMCQ[25].

L'Histoire retiendra sans doute que nulle part ailleurs qu'à la SMCQ, la trace de Kendergi ne laissa empreinte plus profonde. Arrivée au Québec au moment de l'extraordinaire bouillonnement d'une Révolution tranquille qui entrait dans la modernité et s'ouvrait au monde, elle sentit que ce jeune pays, dont elle fit sa résidence, avait besoin d'une porte-parole comme elle pour animer et exporter sa créativité musicale sur la scène internationale et en ramener les éléments de connaissances nécessaires à son épanouissement. La SMCQ qu'elle contribua à fonder, à animer, à développer et à organiser fut, sous sa présidence, une SMCQ qui, déjà dans les années 1970, bourra ses valises et les transporta ailleurs[26] pour échanger et apprendre des autres. Maryvonne Kendergi disposait d'une expérience exceptionnelle en raison de sa formation musicale et culturelle française et de ses pérégrinations estivales aux festivals européens pour diriger, au côté de Serge Garant, les premiers pas de la SMCQ en tournée.

« La SMCQ, écrivait Maurice Fleuret, c'est moins une institution que des personnes, des noms, des visages, des musiques[27]… » Pour sa part, Maryvonne Kendergi croyait que les voyages entrepris par les membres de la Société, que les échanges qui les nourrissaient, que les amitiés qu'ils entretenaient et qu'ils partageaient, expliquaient la réflexion du critique musical français qu'elle gardait profondément ancré au fond d'elle-même pour définir cette SMCQ qu'elle avait vécue de tout son cœur.

25. Pour le détail de la mise sur pied des deux premières saisons de l'organisme, voir Beaucage, 2011, p. 83-117.

26. Pour le détail des tournées, voir : Bail, 2002, p. 313 et 328 ; Beaucage, 2011, p. 168-184.

27. Texte soulignant le 10e anniversaire de la SMCQ dans le programme de concert du 9 décembre 1976 (11e saison, concert 88).

Propos de conclusion

Ayant été si présente sur la scène de la musique contemporaine et tellement sollicitée sur toutes les tribunes, gorgée d'honneurs et de prix de reconnaissance, elle souffrit, vers la fin de sa vie, d'une sorte d'obscurantisme suscité par la trop grande place que certains lui contestaient. Il fut de bon ton de revenir à l'évolution de notre musique en écrivant l'Histoire par les créateurs, c'est-à-dire par les compositeurs (après l'importance médiatique accordée aux interprètes au tournant du XXe siècle). Ainsi les Mercure, Garant, Tremblay, Mather, Réa, Prévost, Hétu, incluant les Vivier, Saint-Marcoux, Gonneville, pour ne nommer que ceux-là, devinrent les icônes d'une histoire les racontant en grains de chapelet par leurs œuvres. Le philosophe Heidegger, s'exprimant en métaphores poétiques, disait qu'une œuvre du monde retournait à la terre et pouvait y rester tant que des gardiens de l'art ne lui assurent sa pérennité. Maryvonne Kendergi était un être dans l'agir de soutien et de conservation des œuvres et de leurs créateurs. Elle les préservait de « l'écoulement du

monde », irrévocable et jamais révolu. Elle s'y intéressait pour leur nature et non pour l'utilité qu'elles pouvaient rapporter à la société. À travers cette immense gardienne de l'art, revit « l'être-époque » qu'était le XX^e siècle. C'est la raison pour laquelle elle fut choisie pour devenir la première présidente, en 1980, de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ ; devenue dans les années 1990, la Société québécoise de recherche en musique, SQRM)[28], reconnaissant par là l'immense travail de musicographie[29] qu'elle avait accompli pour la promotion des musiques contemporaines québécoises. Les musicologues du Québec, devenus à leur tour des gardiens de l'art, prennent la suite de son travail de mise à jour et de conservation, plongés qu'ils sont dans l'étude des phénomènes qui constituent notre histoire musicale.

28. Au 25^e anniversaire de la SQRM, la revue *Les cahiers de la SQRM*, dans un numéro spécial intitulé « Réminiscences », publiait un article sur la fondation de l'ARMuQ-SQRM : « 1980-2005 : une première approche historique de la musicologie au Québec » (Bail, 2006, p. 69-82).

29. Maryvonne Kendergi n'acceptera le titre de musicologue qu'à la toute fin de sa vie, se disant « musicographe ». Lorsqu'elle abordait tous ces musiciens qu'elle interrogeait, elle faisait, selon son terme, de la « médiatisation ». Elle ne se disait aucunement journaliste ni critique de l'art. Elle faisait de l'introduction, de la préparation, peut-être même aussi des comptes rendus. Elle pensait qu'il fallait connaître ce qui convenait à chacun et ce dans quoi chacun était efficace. Elle ne s'exerçait pas à l'écriture en vase clos. Le micro lui offrait au contraire une ouverture directe vers les autres.

BIBLIOGRAPHIE

BAIL, Louise (2002), *Maryvonne Kendergi, la musique en partage*, Montréal, Hurtubise HMH. Comprend un disque reproduisant les voix de 18 compositeurs marquants du XX^e siècle : Jean Papineau-Couture et Nadia Boulanger, Igor Stravinsky, Alfred Cortot, Darius Milhaud, Jean Cocteau, Fritz Munch parle d'Arthur Honegger, Marius Constant, Pierre Boulez et Kalheinz Stockhausen, Edgard Varèse, Luigi Dallapiccola, Iannis Xenakis, Serge Garant, Olivier Messiaen, Gilles Tremblay, John cage, Pierre Mercure, Gabriel Charpentier.

BAIL, Louise (2006), « 1980-2005 : une première approche historique de la musicologie au Québec », *Les cahiers de la SQRM*, vol. 8, n° 2, p. 69-82.

BAIL MILOT, Louise (dossier réalisé par) (1985), « Musialogue : Maryvonne Kendergi », *Les cahiers de l'ARMuQ*, n° 5 (mai).

BEAUCAGE, Réjean (2011), *La Société de musique contemporaine du Québec*, Montréal, Septentrion.

GALAISE, Sylvie et Rivest, Johanne (1991), « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, n° 1, p. 83-97.

RICHER, Lyse (1983), « Pierre Mercure », *in* Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters (dir.), *Encyclopédie de la musique au Canada*, tome 2, Montréal, Fides, p. 645.

Trois premières bandes dessinées publiées par la SMCQ dans le cadre de la Série hommage (2007, Claude Vivier, par Zviane ; 2011, Ana Sokolović, et 2009, Gilles Tremblay, par Marie Décary et Élisabeth Eudes-Pascal).

Catalogue des œuvres commandées par la SMCQ

Solenn Hellégouarch

Ce catalogue présente les œuvres commandées (ou co-commandées) par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) entre 1968 et 2017. Les œuvres sont classées par année de création, puis par date de création[1]. La présence d'un astérisque indique que la commande a reçu l'aide du Conseil des arts du Canada (CAC).

1. Dès lors, seules les œuvres créées ont été retenues dans le présent catalogue.

1968

- *Gilles Tremblay, *Souffles (Champs II)* (1968), 2 flûtes (et piccolo), hautbois, clarinette, cor, 2 trompettes en *si* bémol (et trompettes en *do*), 2 trombones, piano, 2 percussions et contrebasse. Création : 21 mars, *Concert 11*, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1969

- *Norma Beecroft, *Rasas I* (1968), flûte, harpe, piano, percussions, violon, alto et violoncelle. Création : 9 janvier, *Concert 16*, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Groupe instrumental de Montréal, Serge Garant, direction.

1970

- *Jacques Hétu, *Cycle*, op. 16 (1969), flûte, clarinette, clarinette basse, basson, cor, 2 trompettes, 2 trombones et piano. Création : 5 février, *Concert 22*, Théâtre Maisonneuve (Montréal) ; Groupe instrumental de Montréal, Serge Garant, direction.

1971

- *R. Murray Schafer, *Music for the Morning of the World* (1971), mezzo-soprano et bande. Création : 25 février, *Concert 33*, Théâtre Maisonneuve (Montréal) ; Phyllis Mailing, mezzo-soprano, Groupe instrumental de Montréal, Serge Garant, direction.

- *John Hawkins, *Waves* (1971), soprano et piano. Création : 4 novembre, *Concert* 37, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Margo MacKinnon, soprano, Bruce Mather, piano, Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1972

- *François Morel, *Iikkii (froidure)* (1972), flûte (et piccolo et flûte en *sol*), hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, tuba, guitare, harpe, piano (et célesta), 2 percussions, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Création : 3 février, *Concert* 39, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Serge Garant, *Circuits II* (1973), 2 flûtes (piccolos et flûte en *sol*), clarinette, cor, trompette (et trompette piccolo), trombone, harpe, 2 pianos, 3 percussions, violon et alto. Création : 31 mars, *Concert* 43, Théâtre du Casino municipal (Royan, France) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1973

- *Robert Aitken, *Lalitá : Shadows II* (1973), flûte solo, 2 harpes, 3 violoncelles et 2 percussions. Création : 16 janvier, *Concert* 48, Conservatoire royal de Bruxelles ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Bruce Mather, *Madrigal V* (1972-1973), soprano, contralto, flûte (et piccolo), hautbois, clarinette (et clarinette basse), cor, trompette, mandoline, harpe, orgue électrique, piano, 2 percussions, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. Création : 12 avril, *Concert* 52, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Ann Golden, contralto, Margo MacKinnon, soprano, Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Jean Papineau-Couture, *Obsession* (1973), 3 flûtes, hautbois, clarinette, basson, cor, piano, 2 percussions, 2 violons, 2 alti et 2 violoncelles. Création : 18 octobre, *Concert* 54, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1974

- *Micheline Coulombe Saint-Marcoux, *Ishuma* (1973), voix, trombone, synthétiseur, ondes Martenot, orgue Hammond, 3 percussions et violon. Création : 21 mars, *Concert* 58, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Marthe Forget, soprano, Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Gilbert Amy, *Sonata pian'e forte* (1974), soprano, mezzo-soprano, flûte, clarinette basse, cor, cor anglais, guitare, mandoline, harpe, 2 pianos, marimba, xylophone, jeu de cloches, crotales, alto et violoncelle. Création : 18 avril, *Concert* 59, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Gilbert Amy, direction.

1975

- *alcides lanza, *plectros IV* (1974), 2 pianos. Création : 23 janvier, *Concert* 65 *(Robert Leroux)*, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Pierrette Lesage et Bruce Mather, pianos.

- *Brian Cherney, *Concerto de chambre* (1974), alto solo, flûte, clarinette, cor, trompette, trombone, harpe, percussions, violon, violoncelle et contrebasse. Création : 27 mars, *Concert 67*, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Osher Green, alto, Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Claude Vivier, *Liebesgedichte* (1975), 4 voix mixtes, hautbois, clarinette, 2 bassons dont un remplaçant le heckelphone, cor anglais, 2 trompettes, trombone et trombone basse. Création : 2 octobre, *Concert 70*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1976

- *Marcelle Deschênes, *Moll, opéra lilliput pour six roches molles* (version réduite, 1976), 2 clarinettes, 3 trombones, 3 groupes de percussions, jouets d'enfant amplifiés et bande stéréo. Création : 18 mars, *Concert 75*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Iannis Xenakis, *Épéï (puisque, depuis, since)* (1976), clarinette en *si* bémol, cor anglais, trompette en *do*, 2 trombones et contrebasse. Création : 9 décembre, *Concert 88*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1977

- *Otto Joachim, *Uraufführung* (1977), quatuor à cordes, 3 flûtes, flûte basse, clarinette basse, basson, cor, guitare et percussions. Création : 10 mars, *Concert 90*, Salle Pollack (Montréal) ; David Joachim, guitare, Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Clermont Pépin, *Interactions* (1977), 2 pianos et 7 groupes de percussion. Création : 14 avril, *Concert 92*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Donald Steven, *Images (Refractions of Time and Space)* (1977), flûte électrique, piano électrique, 2 percussions et contrebasse électrique. Création : 27 octobre, *Concert 93*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1979

- Michel Gonneville, *Variations Auras* (1978), flûte, clarinette basse, cor anglais, cor, trompette, trombone, violon, alto et violoncelle. Création : 22 février, *Concert 112*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction[2].
- *Denis Lorrain, *Di mi se mai…* (1979), cor, trompette en *ré*, trompette en *do*, trombone, tuba, percussions et support. Création : 6 mars, *Concert 119*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1980

- *Bengt Hambraeus, *Relief – haut et bas* (1979), 2 flûtes, 3 cors, trombone, 2 percussions et 2 contrebasses. Création : 10 avril, *Concert 120*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

2. L'œuvre fait l'objet d'une révision en 1986.

1981

- *John Burke, *À la source d'Hypocrène* (1981), 2 flûtes, clarinette, trompette, harpe, clavecin, célesta, 2 percussions, violon, alto et violoncelle. Création : 29 janvier, *Concert 127*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Yves Daoust, *Valse* (1981), flûte/piccolo, clarinettes en *si* bémol et *mi* bémol, saxophones alto, ténor et baryton, trompette, orgue électrique, clavecin amplifié, piano, piano électronique, violon et bande stéréo. Création : 9 avril, *Concert 130*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Alain Lalonde, *Espaces* (1981), flûte (et piccolo), clarinettes en *mi* bémol, clarinette basse, clarinette contrebasse, basson (et contrebasson), 3 percussions, violon, contrebasse et système de spatialisation. Création : 10 décembre, *Concert 133*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1982

- Serge Provost, *Anagramme* (1981), piano. Commandée avec l'aide d'un don de Jean Éthier-Blais. Création : 28 janvier, *Concert 134*, Salle Pollack (Montréal) ; Louise Bessette, piano.
- Créations du 25 mars, *Concert 136*, Salle Pollack (Montréal) :
  - *Marius Constant, *Précis de décomposition* (1982), clarinette, basson, cor, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et support. Ensemble de la SMCQ, Marius Constant, direction.
  - *Michel Longtin, *Kata : San Shi Ryu* (1982), flûte, 5 percussions, 2 violoncelles et 2 contrebasses. Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
  - *André Prévost, *Mutations* (1982), 2 percussions, 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles et 2 contrebasses. Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *John Rea, *Treppenmusik* (1982), quatuor à cordes, quatuor de saxophones, clarinettes en *si* bémol et *mi* bémol, 2 clarinettes basses et délai. Création : 7 octobre, *Concert 134*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Michel Longtin, *Kata : San Shi Ryu* (1982), flûte, 5 percussions, 2 violoncelles, 2 contrebasses. Création : 16 décembre, *Concert 140*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1983

- *Alexina Louie, *Music for a Thousand Autumns* (1983), 2 flûtes (et piccolos), hautbois, clarinette, basson, piano, 2 percussions, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Création : 6 octobre, *Concert 145*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *José Evangelista, *Clos de Vie* (1983), guitare électrique, banjo, harpe, clavecin, piano, percussions, 2 violons, violoncelle et contrebasse. Création : 3 novembre, *Concert 146*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1984

- *Walter Boudreau, *Incantations III* (1984), 3 flûtes (et piccolos), hautbois (et cor anglais), clarinette en *mi* bémol, clarinette en *si* bémol, clarinette basse et basson (et contrebasson). Création : 8 mars, *Concert 150*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Pierre Trochu, *Tangente* (1984), flûte, hautbois (et cor anglais), clarinette, piano, 2 percussions, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Création : 2 octobre, *Concert 152*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Allan Bell, *Gaia* (1984), flûte, hautbois, clarinette, piano, 2 percussions, 4 violoncelles. Création : 15 novembre, *Concert 153*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1985

- *Makoto Shinohara, *Tabiyuki* (1984), mezzo-soprano, flûte (et piccolo, et flûte en *sol*, sifflet à coulisse), hautbois (et cor anglais), clarinette (et clarinette basse), basson, cor, trompette, trombone, percussions, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Création : 28 février, *Concert 156*, Salle Pollack (Montréal) ; Jocelyne Coutu-Fleury, mezzo-soprano, Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- *Serge Arcuri, *Prologue* (1985), flûte, clarinette (et clarinette basse), saxophone soprano, cor, harpe, piano, percussions, contrebasse et support. Création : 10 octobre, *Concert 159*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.

1986

- *Denys Bouliane, *…À propos… et le Baron Perché ?* (1985), 2 clarinettes (et clarinettes basses), 2 bassons (et contrebassons), 2 cors, trompette, 2 trombones et contrebasse. Création : 13 mars, *Concert 164*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, direction.
- Richard Boucher, *Durer* (1986), soprano, flûte, hautbois, clarinette, 2 percussions, violon, violoncelle et contrebasse. Commandée avec l'aide de Maryvonne Kendergi. Création : 25 septembre, *Concert 167*, Salle Pollack (Montréal) ; Pauline Vaillancourt, soprano, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *José Evangelista, *Merapi* (1986), flûte, clarinette, harpe, vibraphone, violon, violoncelle et contrebasse. Création : 4 décembre, *Concert 170*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Marius Constant, direction.

1987

- *Jean Papineau-Couture, *Nuit polaire* (1986), contralto, 2 flûtes (et piccolos, flûtes en *sol*, flûtes basses), hautbois (et cor anglais), harpe, piano, percussions, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Création : 29 janvier, *Concert 171*, Salle Pollack (Montréal) ; Madeleine Jalbert, contralto, Ensemble de la SMCQ, Lorraine Vaillancourt, direction.

- Créations du 16 avril, *Concert 174*, Salle Pollack (Montréal) :
  - *Raynald Arseneault (avec Kenneth Curie), *The Aristocratic Lover* (1985), baryton-ténor, 4 voix mixtes, hautbois (et cor anglais), 2 cors, piano, 4 violons, alto et violoncelle. Ensemble de la SMCQ, Gilles Auger, direction.
  - *Ka Nin Chan, *Nuage précieux* (1987), hautbois (et cor anglais), clarinette, basson, cor, trompette, harpe, piano (et célesta), violon, alto et violoncelle. Ensemble de la SMCQ, Gilles Auger, direction.
  - *Denis Gougeon, *Heureux qui, comme…* (1987), soprano, piccolo, cor anglais, saxophone baryton, percussion et quintette à cordes. Marie-Danielle Parent, soprano, Ensemble de la SMCQ, Gilles Auger, direction.

1988

- *Yves Daoust, *Variations sur un air d'accordéon !* (1988), comédien-accordéoniste et bande stéréo. Création : 21 janvier, *Concert 178*, Studio-théâtre Alfred Laliberté (Montréal) ; Richard Dubé, mime.
- Créations du 14 février, *Tournée canadienne*, Jack Singer Concert Hall (Calgary) :
  - *Allan Gordon Bell, *Concerto for Two Orchestras* (1984), 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 2 pianos, 5 percussions, 12 violons, 4 altos, 4 violoncelles et 2 contrebasses. Commandée avec l'Esprit Orchestra. Esprit Orchestra et Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau et Alex Pauk, direction.
  - *Walter Boudreau, *Versus* (1987), flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, trompette, trombone, piano et 3 percussions. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
  - *John Burke, *Far Calls. Coming, Far !* (1987), flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, trompette, trombone, piano, percussions, vibraphone et marimba. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- Alain Lalonde, *Mouvances, errances et toute cette sorte d'ances* (1988), 2 hautbois, 3 cors, 2 tubas, percussions électroniques et 4 altos. Commandée avec l'aide du ministère des Affaires culturelles du Québec. Création : 7 avril, *Concert 185*, Le Spectrum de Montréal ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Rodney Sharman, *The Proximity of Mars* (1988), 2 flûtes, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, harpe, piano, percussions, violon et violoncelle. Création : 11 novembre, *Concert hors série*, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

1989

- *John Oliver, *Aller-Retour* (1988), flûte, cor anglais, clarinette basse, cor, trompette, trombone, 2 percussions, violon, violoncelle et contrebasse. Création : 16 mars, *Concert 190*, Salon ovale du Ritz-Carlton (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Francis Dhomont, *Chroniques de la lumière* (1989, arr. 1989), bande stéréo ; sur une idée de l'artiste visuel Luc Courchesne (scénographie). Commandée avec

l'aide du ministère des Affaires culturelles du Québec. Création : 26 avril, *Doppler Concert (Concert 191)*, Le Spectrum de Montréal ; Francis Dhomont, diffusion[3].

- Créations du 9 novembre, *Concert 192*, Salle Claude-Champagne (Montréal) :
  - *Tim Brady, *Shadow Painting* (1989), flûte (et flûte alto), clarinette (et clarinette basse), 2 cors, harpe, percussions, alto et violoncelle. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
  - Alain Thibault, *Babel (concerto de chambre)* (1989), flûte, clarinette basse, 2 trompettes, 2 trombones, 2 percussions, alto et violoncelle. Commandée avec l'aide du ministère des Affaires culturelles du Québec.

3. Le 3e mouvement, « Météores », a été modifié en 2005. Les deux autres mouvements sont respectivement intitulés « Miroitements » et « Artifices ».

1990

- Créations du 10 novembre, *Concert 198*, Salle Pollack (Montréal) :
  - *Steven Gellman, *Red Shoes* (1990), clarinette, basson, 2 cors, 2 trompettes, trombone, synthétiseur Yamaha DX-7, percussions, violon, alto et violoncelle. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
  - *Michel Longtin, *Citortia* (1990), 2 flûtes (piccolos), hautbois, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, 2 synthétiseurs Yamaha DX-7, 2 percussions, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

1991

- *John Rea, *Las Meninas* (1990-1991), piano. Commandée à la demande du pianiste Yvar Mikhashoff. Création : 14 avril, *Concert 202 [Yvar Mikhashoff]*, Théâtre Paul-Desmarais (Montréal)[4].
- *Gilles Tremblay, *Musique du feu* (1991), piano solo, flûte (et piccolo), 2 flûtes, 3 hautbois, clarinette (et clarinettes basses), clarinette (et clarinette en *mi* bémol), clarinette, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, trombone basse, 2 tubas et 6 percussions. Commandée à l'occasion du Concert Gala du 25e anniversaire de fondation de la SMCQ. Création : 2 juin, *Concert 203*, Hangar 9, Quai King-Edward (Montréal) ; Louise-Andrée Baril, piano, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- Créations du 7 novembre, *La mascarade et la fête*, Salle Redpath (Montréal) :
  - Anonymes, *Critique* (1991), bande stéréo.
  - Ned Bouhalassa, *Le désir fauve* (1991), bande stéréo.
  - André Hamel, *Théâtre navrant* (1991), clarinette solo, guitare solo, soprano, saxophone ténor, trompette, trombone, clavier, percussions, violoncelle et contrebasse. Commandée avec l'aide du ministère des Affaires culturelles du Québec. Natalie Choquette, soprano, Robert Marcel Lepage, clarinette, René Lussier, guitare électrique, Ensemble de la SMCQ, Véronique Lacroix, direction.
  - *James Harley, *Étude sur une fête* (1991), saxophone alto, trompette, trombone, clavier, violoncelle et contrebasse. Ensemble de la SMCQ, Véronique Lacroix, direction.

4. Un arrangement de Marie-Hélène Brault et Pamela Reimer est réalisé en 2015 pour piano et flûte.

– *Marc Hyland, *Quand le journal fermente comme un éclair claquemuré* (1991), bande. Commandée avec l'aide du ministère des Affaires culturelles du Québec.
– *Daniel Leduc, *Un bal masqué*, bande stéréo.
– Estelle Lemire, *Rimes et mesures dépourvues* (1991), clarinette solo, guitare électrique solo, saxophone soprano, trompette, trombone, percussions, violoncelle, contrebasse et support. Commandée avec l'aide du ministère des Affaires culturelles du Québec. Robert Marcel Lepage, clarinette, René Lussier, guitare électronique, Ensemble de la SMCQ, Véronique Lacroix, direction.
– Silvio Palmieri, *Erratum musical (music for non-thinkers)* (1991), soprano colorature, clarinette, saxophone soprano, trompette, trombone, piano, percussions, violoncelle et contrebasse. Natalie Choquette, soprano, Ensemble de la SMCQ, Véronique Lacroix, direction.
– Marie Pelletier, *C.S.Q.M.* (1991), clarinette solo, guitare électrique solo, soprano, saxophone alto, trompette, trombone, clavier, percussions, violoncelle et contrebasse. Commandée avec l'aide du ministère des Affaires culturelles du Québec. Natalie Choquette, soprano, Robert Marcel Lepage, clarinette, René Lussier, guitare électronique, Ensemble de la SMCQ, Véronique Lacroix, direction.

1992

- *Stephen Chatman, *Creatures of Earth and Sky* (1991), harpe. Création : 19 janvier, *Concert 207*, Théâtre Paul-Desmarais (Montréal) ; Nathalie Teevin-Lebens, harpe.
- Créations du 25 mars, *Concert 208*, Église Saint-Jean-Baptiste (Montréal) :
  – *Jean Lesage, *Babylone – La porte de Dieu* (1991), orgue. Gisèle Guibord, orgue.
  – *François Morel, *Lumières sculptées* (1992), 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, tuba et 3 percussions. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- René Lussier, *Destination Soleil* (1992), guitare électrique solo, clarinette (et clarinette basse), basson, trompette, trombone basse, accordéon, 2 percussions, violon et contrebasse. Création : 22 octobre, *Québec-Amérique (concert 210)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; René Lussier, guitare électrique, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- Serge Provost, *Églogue – Le jardin des oliviers* (1992), flûte, trompette, harmonium, célesta, 3 percussions, 2 violons, alto et violoncelle. Création : 10 décembre, *Québec-France (concert 212)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

1993

- *Denys Bouliane, *Paysage Qu.* (1993), clarinette (et clarinette basse), 3 trompettes, trombone, trombone basse, 4 percussions, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Création : 21 octobre, *Québec-Pays-Bas (concert 216)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

1994

- *Michel-Georges Brégent, *Dilmun-Eden : quatre règnes dans l'évolution terrestre* (1981-1986), flûte (piccolo, flûte en *sol*), hautbois (cor anglais), 4 percussions, 2 synthétiseurs, 2 harpes, 2 violons, 2 altos et contrebasse. Création : 26 mai, *Québec-Utopie (concert 221)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

1995

- *Gilles Tremblay, *L'arbre de Borobudur* (1995), gamelan, ondes, 2 cors, 2 harpes, 2 percussions et contrebasse. Création : 9 mars, *Créations + gamelan (concert 225)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Evergreen Club Contemporary Gamelan[5], Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- Créations du 11 mai, *Journées XX^e siècle (concert 226)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) :
  - *Walter Boudreau, *Neuf Zéniths II* (1994-1995), flûte (et piccolo), hautbois, clarinette (et clarinette basse), cor, trompette, trombone, piano, 2 percussions, violon, alto et violoncelle. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
  - *Otto Joachim, *Stacheldraht* (1994), flûte solo, quatuor à cordes, récitante, hautbois, clarinette, basson, 3 cors, timbales et contrebasse. Denis Bluteau, flûte, Colombe Demers, récitante, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- Créations du 8 juin, *Électronie (concert 227)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) :
  - *Paul Dolden, *The Heart Tears Itself Apart with the Power of its own Muscle : Resonance #3* (1994), 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles, 2 contrebasses et bande stéréo. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction[6].
  - *Alain Thibault, *Le cauchemar climatisé* (1995), marimba et support. Daniel Pancaldi, marimba.

5. Voir : http://evergreenclubgamelan.ca (consulté le 6 avril 2017).

6. Une version extensive est réalisée en 1997 et créée le 5 octobre de la même année par l'Esprit Orchestra, à Toronto, sous la direction d'Alex Pauk.

1996

- Yves Daoust, *Impromptu* (1994 ; arr. 1995), piano, synthétiseur (échantillonneur) et bande stéréo. Commandée pour l'Ensemble Grame, avec l'aide du Conseil des arts et lettres du Québec (CALQ). Création : 30 janvier, *Live from Lyon (concert 229)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Anne Gaudemer, clavier, Manuel Schweizer, piano[7].
- *Marc Hyland, *Afterdreamlingly (A Legend?)* (1995-1996), soprano, flûte, clarinette, cor, piano, percussions, violon et violoncelle. Création : 15 février, *Tribunes (concert 230)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Yolande Parent, soprano, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Linda Bouchard, *Compressions* (1996), 2 cors, 3 trompettes (et trompette piccolo), 3 trombones, percussions, harpe, piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Création : 13 juin, *Musica Maxima (concert 232)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Ana Sokolović, *Jeu des portraits* (1996), flûte (et flûte en *sol*), hautbois (et cor anglais), clarinette, basson, cor, trompette, trombone, piano et 2 percussions.

7. Un autre arrangement a été réalisé en 2014 par le compositeur.

Création : 14 novembre, *Anniversaires (concert 235)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

1997

- *Serge Arcuri, *Fragments* (1997), piano. Création : 12 juin, *Orient-Express (concert 239)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Louise-Andrée Baril, piano.

1998

- *John Oswald, *Homonymy* (1998), flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trombone, percussion, violon, violoncelle, contrebasse et bande vidéo. Création : 1er mai, *Bédéphonie*, Salle Bandeen (Sherbrooke) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Chris Paul Harman, *Procession burlesque* (1998), piano, percussions, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. Création : 13 novembre, *Long-courrier (concert 246)*, Salle Pollack (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

1999

- *Jean Lesage, *Le livre des mélancolies* (1999), quatuor à cordes et clarinette. Création : 11 novembre, *Concert invitation (concert 252)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Ensemble Musica Nova, Pierre Simard, direction.
- Créations du 9 décembre, *Triplé (concert 253)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) :
  - Vincent Collard, *Concerto « Lucky Luke »* (1999), trombone ténor et grand ensemble. Alain Trudel, trombone, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
  - *Isabelle Panneton, *Volando* (1999), violon et grand ensemble. Julie-Anne Derome, violon, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

2000

- Serge Arcuri, Walter Boudreau, 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, *Symphonie du millénaire* (2000), 333 musiciens, 2000 carillonneurs, 15 clochers, grand orgue, carillon de 56 cloches et 2 camions de pompiers. Création : 3 juin, Oratoire Saint-Joseph (Montréal)[8].
- Ana Sokolović, *Bouba ou Les tableaux d'une exposition* (2000), conte musical pour 2 acteurs et 9 instruments. Livret : Marie Décary. Commandée avec l'aide du CALQ. Création : 7 décembre, *Bouba ou Les tableaux d'une expédition*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Catherine Trudeau et Sébastien Rajotte, comédiens, Ensemble SMCQ Jeunesse, Pierre Simard, direction.

2001

- *Vincent Collard, *Destin anémique (Voyage au centre du vide)* (2000), cor et ensemble. Création : 8 mars, *Sur terre comme au ciel (concert 257)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Michèle Gagnon, cor, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

8. Détail des effectifs artistiques : www.smcq.qc.ca/smcq/fr/symphonie/effectifs/ (consulté le 15 juin 2017).

2002

- Créations du 6 mars, *MusiMars 2002 : les ailes du désir (concert 260)*, Salle Pollack (Montréal) :
  - *Denis Gougeon, *Clere Vénus* (2001), soprano, flûtes (en *do* et en *sol*), hautbois, clarinette en *si* bémol, clarinette basse, basson, 2 cors, piano et cordes. Texte : sonnets de Louise Labé. Marie-Danielle Parent, soprano, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
  - *Melissa Hui, *Come as You Are* (2000), pipa et orchestre de chambre. Liu Fang, pipa, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
  - *John Rea, *J'ignore si j'étais un homme rêvant alors que j'étais un papillon ou si je suis à présent un papillon rêvant que je suis un homme* ou *Homme papillon* (2001), Yamaha Disklavier et orchestre de chambre. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- Créations du 17 octobre, *Trajectoires (concert 262)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) :
  - *Justin Mariner, *Apparent Motions* (2002), ensemble à cordes, célesta, 2 pianos et percussions. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
  - *Smith, Linda Catlin, *Path of Uneven Stones* (2000), ensemble et piano principal. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

2003

- *Paul Steenhuisen, *Les enfers éternels des gens désespérés* (2002), 4 voix. Livret : Christian Bök. Commandée pour le Hilliard Ensemble[9]. Création : 4 mars, *Les voix à l'honneur*, Salle Pollack (Montréal).
- Michel Viau et Johanne Latreille, *TapaJungle !* (2003), 1 récitant et 4 percussions. Création : 10 octobre, *TapaJungle !*, Maison de la culture Mercier (Montréal) ; Félix Beaulieu-Duchesneau, comédien, QUAD percussions originales[10].
- *Michael Oesterle, *Anytime* (2003), 2 saxophones sopranos, 2 saxophones altos et 4 percussions. Création : 17 novembre, *Sax, tambours et cie (concert 266)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; quatuor de saxophones Quasar[11], QUAD percussions originales, Walter Boudreau, direction.

2004

- *Howard Bashaw, *Double entente* (2002), trombone, tuba, piano et ensemble. Création : 4 mars, *MusiMars 2004 : modulations de fréquence*, Salle Pollack (Montréal) ; Louise-Andrée Baril, piano, Yan Sallafranque, tuba, Alain Trudel, trombone, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

2005

- *Yves Daoust, *Le musicolateur* (2005), animateur-compositeur et participants, machine à composer. Création : 28 février, *Le musicolateur*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Félix Boisvert et Yves Daoust, animateurs-compositeurs.
- *Serge Provost, *Le Stelle (Les étoiles)* (2004), quatuor à cordes et quatuor vocal. Commandée pour le Hilliard Ensemble et le Quatuor Bozzini[12]. Création : 2 mars, *Montréal/Nouvelles Musiques 2005 : Hilliard Ensemble, Quatuor Bozzini*, Salle Pierre-Mercure (Montréal).

9. Voir : www.smcq.qc.ca/smcq/fr/artistes/h/hilliardensemble_ (consulté le 6 avril 2017).

10. Michel Viau, Stéphanie Dionne, Jean-François Côté, Johanne Latreille et Charles Duquette.

11. Voir : www.quasar4.com (consulté le 21 mars 2017). Le 25 novembre 2004, l'œuvre est-recréée sous une nouvelle mouture par Quasar et porte le titre *Sometime*.

12. Voir : www.quatuorbozzini.ca (consulté le 6 avril 2017).

2006

- Créations du 3 mars, *MusiMars 2006 : aurores boréales*, Salle Pollack (Montréal) :
  - Marc Hyland, *Rosarium* (2005), baryton, piano, flûte et harpe. Commandée avec l'aide du Fonds Gilles Tremblay. Rolf Bertsch, piano, Lise Daoust, flûte, Vincent Ranallo, baryton, Anabelle Renzo, harpe, Walter Boudreau, direction[13].
  - *Yannick Plamondon, *L'ange casseur [version concert]* (2002-2005), soprano et orchestre de chambre. Julieanne Klein, soprano, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

13. L'œuvre fait l'objet d'une révision en 2012.

2007

- *Benoit Côté, *La fugue* (2007), 4 acteurs-chateurs-récitants, bande et instruments inventés. Création : 15 janvier, *La fugue*, Maison de la culture Hochelaga-Maisonneuve (Montréal) ; Théâtre Qui Va Là[14].
- *Michel Gonneville, *HoMa* (2007), 24 instruments à vent, 5 percussions et grand orgue. Création : 27 septembre, *9e Festival d'automne, Série hommage Claude Vivier : musiques du feu (concert 285)*, Église Saint-Jean-Baptiste (Montréal) ; Jean-Willy Kunz, orgue, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

14. Voir : https://theatrequivala.wordpress.com (consulté le 15 juin 2017).

2008

- Alain Lalonde, *Expirespoirespire ?* (1995-2008), trombone solo et 25 interprètes en groupes instrumentaux interagissants (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, trombone, 2 percussions, 8 violons, 2 alti, 3 violoncelles et 2 contrebasses). Création : 7 mars, *Les arches de lumière (concert 288)*, Salle Pollack (Montréal) ; Alain Trudel, trombone, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- Créations du 24 avril, *La (re)création du monde (concert 290)*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) :
  - *Nicolas Gilbert, *Circuits parallèles* (2007), orchestre de chambre. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
  - *Estelle Lemire, *Mémoire / Éclaircie* (2008), grand ensemble. Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

2009

- Créations du 11 mai, *Shanghai Spring International Music Festival 2009*, Opéra de Shanghai ; toutes les œuvres ont été commandées avec le soutien du CALQ, du CAC et de la Fondation SOCAN :
  - *Simon Bertrand, *Duels* (2009), double concerto pour premier violon, erhu et orchestre. Ma Xianghua, erhu, Orchestre symphonique de Shanghai, Zhang Yi, direction.
  - *José Evangelista, *O Qin* (2009), guqin, yangqin et orchestre. Wang Long, guqin et yangqin, Orchestre symphonique de Shanghai, Zhang Yi, direction.
  - *Denis Gougeon, *Toy (Prœludium Mechanicus)*[15] (2008-2009), 2 dizis (flûtes de bambou) et grand orchestre. Commande : Festival Présences-SMCQ. Qian Jun et Jin Kai, dizis, Orchestre symphonique de Shanghai, Zhang Yi, direction.

15. Ébauche préliminaire de *Toy (Music Box)*, créée le 4 mai 2010 par l'Orchestre philharmonique de Radio-France à l'Opéra de Shanghai, sous la direction de François-Xavier Roth – les solistes sont les mêmes qu'à la création de 2009.

– *Analía Llugdar, *In the Rays of the Oriental Pearl* (2009), 2 erhu, 2 zhonghu et orchestre. Zhao Lei et Aiai, erhu, Luo Yuanyuan et Chan Xiaoyan, zhonghu, Orchestre symphonique de Shanghai, Zhang Yi, direction.
– *Pierre Michaud, *Carnet de voyage* (2009), dizi (bangdi et qudi), pipa, orchestre et traitement. Qian Jun, dizi, Tang Xiaofeng, pipa, Orchestre symphonique de Shanghai, Zhang Yi, direction.
– *Farangis Nurulla-Khoja, *Recitative of Nightingale* (2009), zhonghu, sheng, suona et orchestre. Chen Xiaoyan, zhonghu, Zhao Zhen, sheng, Zhang Quinyuan, suona, Orchestre symphonique de Shanghai, Zhang Yi, direction.
– *Sean Pepperall, *Happy Green Tea-Quake's Toll-Resilience* (2009), erhu, guzheng et orchestre. Duan Aiai, erhu, Liu Le, guzheng, Orchestre symphonique de Shanghai, Zhang Yi, direction.
– *Serge Provost, *From the Lake to the Sky* (2009), guanzi, guzheng et orchestre. Zuo Yiwei, guanzi, Liu Le, guzheng, Orchestre symphonique de Shanghai, Zhang Yi, direction.

2010

- *David Adamcyk, *Devant l'azur* (2008), soprano, saxophone ténor, saxophones baryton et piano. Création : 18 mars, *Série hommage Gilles Tremblay : Solstices*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Zosha Di Castri, piano, Adam Kinner, saxophones, Julieanne Klein, soprano.
- *Wolf Edwards, *Irons* (2009-2010), saxophones, contrebasson, percussions et cordes. Création : 28 octobre, *Halloween*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, ensemble de percussions Sixtrum[16], quatuor de saxophones Quasar, Walter Boudreau, direction.

16. Voir : www.sixtrum.com (consulté le 21 mars 2017).

2011

- Walter Boudreau et Yves Daoust, *Le téléphone bien tempéré* (2011), clavecin, orgue, quintette à vent, sonneries de cellulaires et support. Création : 20 février, *Apportez votre cellulaire*, Église Saint-Jean-Baptiste (Montréal) ; Marc Béland, animateur, Geneviève Soly, clavecin, Jean-Willy Kunz, orgue, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction, Simon Bertrand, João Catalão, Denis Chabot, Albert Devito, Denis Dion, Nicolas Gilbert, Joane Hétu, Diane Labrosse, Alain Lalonde, Sean Pepperall, Robert Slapcoff et Ana Sokolović, assistants du chef, avec public participant et cellulaires.

2012

- Nicolas Gilbert, *L'état des lieux* (2011-2012), soprano, clarinette, trombone, percussions, alto et traitement. Commandée pour l'ensemble instrumental Ars Nova[17]. Création : 12 avril, *Concert*, Hippodrome Scène nationale (Douai, France) ; Géraldine Keller, soprano.
- *Nicole Lizée, *The Man With the Golden Arms* (2012), batterie, orchestre de chambre et 6 percussions. Création : 13 septembre, *L'homme et son désir*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Ben Reimer, batterie, ensemble de percussions Sixtrum, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

17. Voir : www.arsnova-ensemble.com (consulté le 21 mars 2017).

- *Alex Pauk, *Musiques immergées* (2011), 27 musiciens et support. Création : 10 novembre, *Chutes libres*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.

2013

- Félix Boisvert et Benoit Côté, *Concerto au sol* (2013), mime, bande et électroacoustique. Création : 8 octobre, *Concerto au sol*, Théâtre Aux Écuries (Montréal) ; Félix Boisvert, interprétation.

2015

- *Benoit Côté, *Fonoformies* (2015) saxophone, voix, violon, violoncelle et parcours. Création : 1er mars, *Fonoformies (Montréal/Nouvelles Musiques 2015)*, Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal) ; Emmanuelle Lizère, voix, violon et violoncelle, Louis-Philippe Bonin, saxophone.
- Michel Seta, *Touch & Flurry* (2015) tu-yo télescopique, membranes vibrantes, The Pipe et flûtes over-tone. Création : 1er mars, *L'air du temps (Montréal/Nouvelles Musiques 2015)*, Université Concordia, Hexagram Black Box (Montréal).
- Simon Bertrand, *La chasse-galerie* (2015), quatuor de saxophone, orchestre et récitant. Création : 11 juin, *Le concert du printemps de l'*OSDL, cocathédrale Saint-Antoine-de-Padoue (Longueuil) ; Jocelyn Lebeau, récitant, quatuor de saxophones Quasar, Orchestre symphonique de Longueuil, Marc David, direction.
- Silvio Palmieri, *Ossessione (Poema Concertante)* (2015), piano et ensemble. Commandée pour la pianiste-égérie Louise Bessette et pour l'Ensemble de la SMCQ, avec l'aide du CALQ. Création : 25 septembre, *Série hommage John Rea : L'homme papillon*, Salle Pierre-Mercure (Montréal) ; Walter Boudreau, direction.

2017

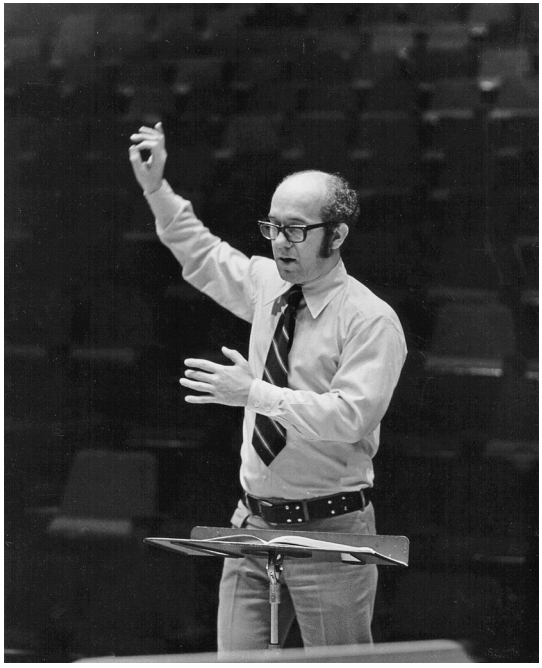
- *Sandeep Bhagwati, *Niemandslandhymnen* (2017), œuvre multidisciplinaire. Commandée avec l'aide du CALQ. Création : 18 mai, *Niemandslandhymnen*, Usine C (Montréal) ; Suzie LeBlanc, soprano, Marie-Annick Béliveau, mezzo-soprano, Sameer Dublay, chanteur khyal, Gabriel Dharmoo, chant expérimental, Nicholas Isherwood, baryton-basse, Guy Pelletier, flûtes, Wu Wei, sheng, Lori Freedman, clarinette basse, Felix Del Tredici, trombone basse, Aiyun Huang, percussions, Joseph Browne, électroacoustique, et Angélique Willkie, danse, actrice.

Sur scène, lors de l'entracte du 3e concert, entre le récital de David Tudor et *Kékoba* de Gilles Tremblay, le 5 avril 1967, à la Salle Claude-Champagne (Montréal ; saison 1). Photo : Frank Tweel.

Serge Garant, Louise Varèse et Maryvonne Kendergi au concert du Groupe instrumental de Montréal, le 25 avril 1968, à la Salle Claude-Champagne (Montréal ; concert 12, saison 2). Photo : Frank Tweel.

Luciano Berio et Serge Garant autour du concert Berio du 21 novembre 1968 (Montréal ; concert 14, saison 3). Photo : Bruno Massenet.

Cathy Berberian et Marie Iösch-Lorcini lors du concert Berio du Groupe instrumental de Montréal, le 21 novembre 1968, à la Salle Claude-Champagne (Montréal ; concert 14, saison 3).
Photo : Bruno Massenet.

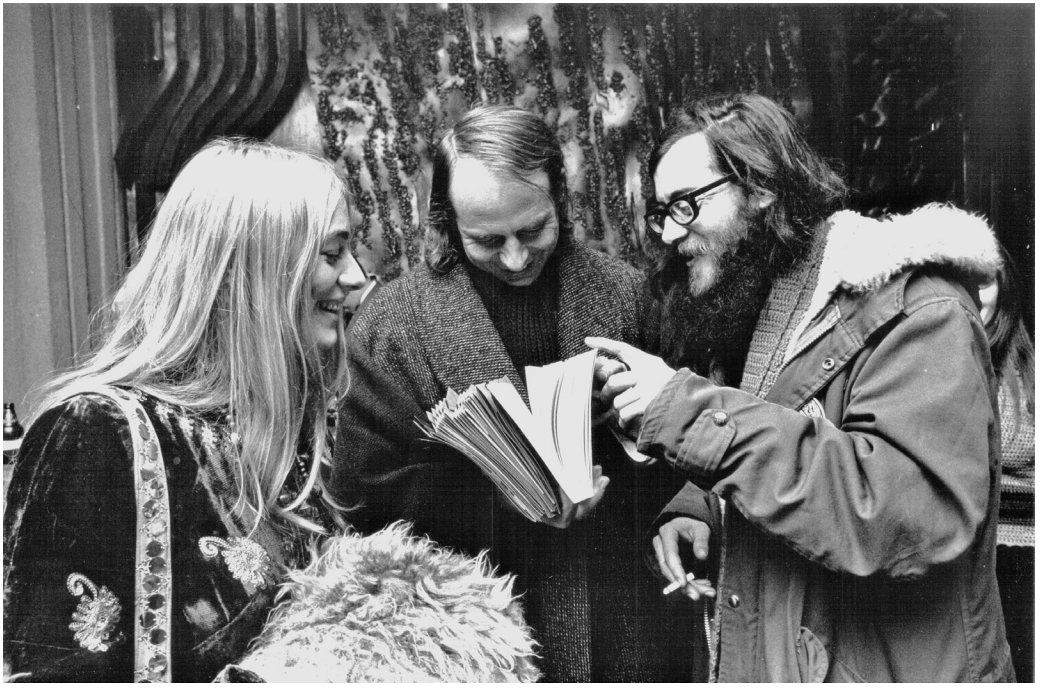


Serge Garant dirigeant le Groupe instrumental de Montréal, le 23 octobre 1969, au Théâtre Maisonneuve (Montréal ; concert 19, saison 4). Photo : Bruno Massenet.

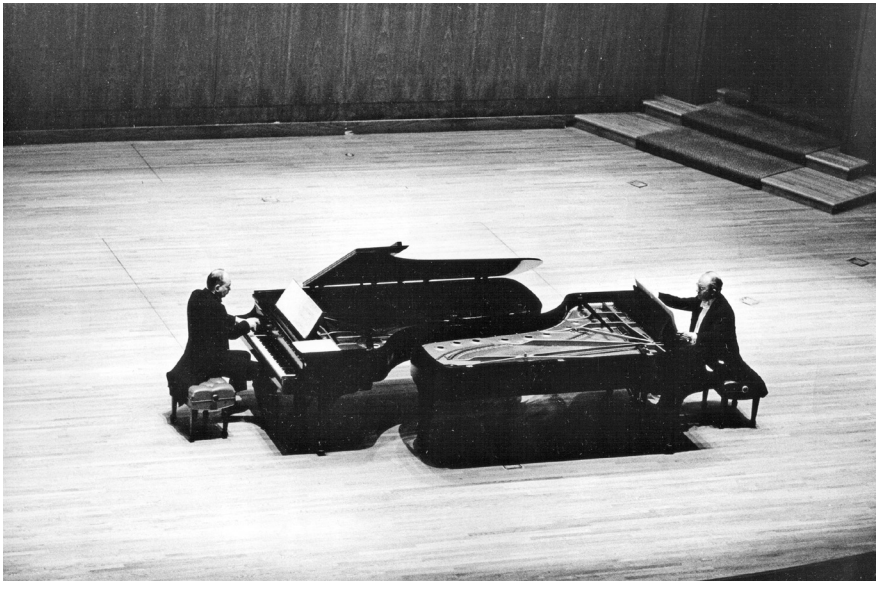
Louis-Philippe Pelletier, Serge Laflamme et Jean Laurendeau lors du concert du Groupe instrumental de Montréal, le 22 octobre 1970, au Théâtre Maisonneuve (Montréal ; concert 28, saison 5).

Le Collegium Vocale Köln lors du concert du 6 décembre 1971, au Théâtre Maisonneuve (Montréal ; concert 37, saison 6). Photo : Bruno Massenet.

Karlheinz Stockhausen diffusant sa musique, entouré du public au concert du Collegium Vocale Köln (dirigé par Stockhausen), le 6 décembre 1971, au Théâtre Maisonneuve (Montréal ; concert 38, saison 6). Photo : Bruno Massenet.



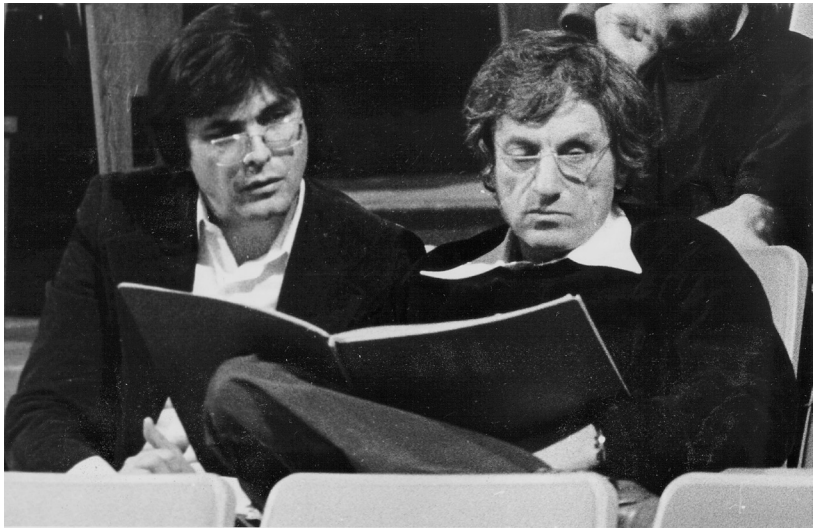
Mary Bauermeister, Karlheinz Stockhausen et Raôul Duguay lors du concert du Collegium Vocale Köln (dirigé par Stockhausen), le 6 décembre 1971, au Théâtre Maisonneuve (Montréal ; concert 38, saison 6). Photo : Bruno Massenet.



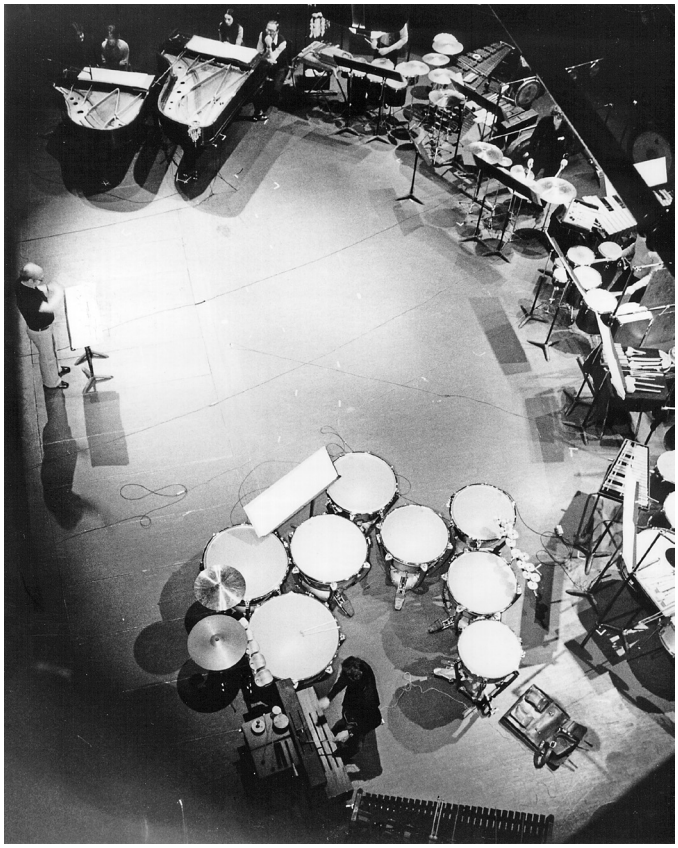
Alfons Kontarsky et Aloys Kontarsky, le 17 février 1972, à la Salle Claude-Champagne (Montréal ; concert 40, saison 6). Photo : Bruno Massenet.

L'Ensemble de la SMCQ à l'aéroport de Bruxelles, janvier 1973 (saison 7).

Deux interprètes du Kölner Ensemble für Neues Musiktheater lors du concert Kagel du 24 octobre 1974, à la Salle Claude-Champagne (Montréal ; concert 63, saison 9).



Gilles Tremblay et Iannis Xenakis à la répétition du concert du 9 décembre 1976, à la Salle Pollack (Montréal ; concert 88, saison 11).



Serge Garant à la répétition du concert du 14 avril 1977, à la Salle Pollack (Montréal ; concert 92, saison 11).

L'Ensemble de la SMCQ au départ pour sa tournée européenne, le 6 novembre 1977 (saison 12).
Photo : Pierre McCann.

Olivier Messiaen, Maryvonne Kendergi et Yvonne Loriod au concert Messiaen du 30 octobre 1978, à la Salle Claude-Champagne (Montréal ; concert 109, saison 13).

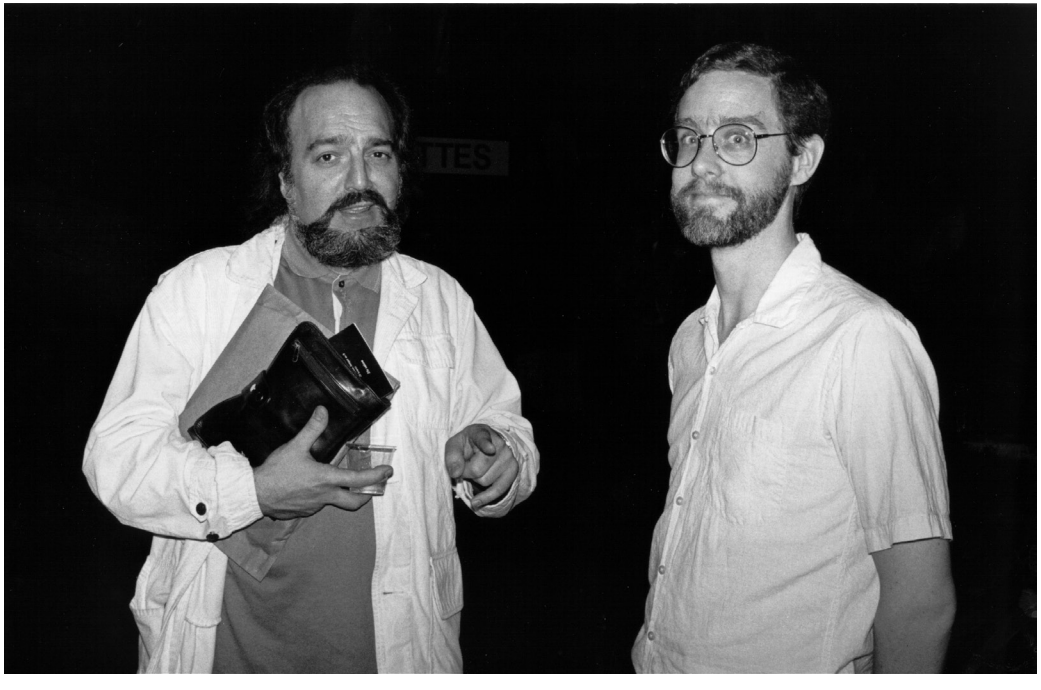
Création de *Une saison en enfer* de Gilbert Amy, en 19 mai 1980, au Grand auditorium de Radio France (saison 14). Photo : Rliska.

Serge Garant, Jean Papineau-Couture et Bruce Mather lors de la réunion du Conseil d'administration du 7 mai 1980 (Montréal ; saison 15).

Marie Iösch-Lorcini en concert avec le Quatuor Orford, le 28 novembre 1981, à la Salle Pollack (Montréal ; concert 132, saison 16).
Photo : André Tremblay.

Walter Boudreau lors du concert d'ouverture de la 22e saison de la SMCQ, le 3 octobre 1987, à la Grande place du Complexe Desjardins (Montréal ; concert 175).

Walter Boudreau, Anne Marie Messier et Michel Robert lors du concert gala du 2 juin 1991, au Hangar 9 du Quai King-Edward (Montréal ; concert 203, saison 25).



John Rea et Tim Brady lors du concert gala du 2 juin 1991, au Hangar 9 du Quai King-Edward (Montréal ; concert 203, saison 25).

Maryvonne Kendergi et Anne Marie Messier au concert 25e anniversaire de la SMCQ, le 14 décembre 1991, à la Salle Pollack (Montréal ; concert 206, saison 26).
Photo : Bruno Massenet.

Gilles Tremblay et Michel Gonneville à la répétition du concert 25e anniversaire de la SMCQ, le 14 décembre 1991, à la Salle Pollack (Montréal ; concert 206, saison 26). Photo : Bruno Massenet.

Daniel Pancaldi lors du concert *Électronie*, le 8 juin 1995, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 29). Photo : Éric Lamontagne.

Louise-Andrée Baril (piano) et Lise Daoust (flûte) lors du concert *Ad referendum*, le 11 avril 1996, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 30). Photo : Bruno Massenet.

Encan bénéfice Offrandes IV, le 3 juin 1996, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 30). Photo : Bruno Massenet.

L'Ensemble de la SMCQ et le Choeur de chambre de l'OSM interprétant *Les Vêpres de la Vierge* de Gilles Tremblay lors du *Concert sacré*, le 11 décembre 1997, à l'Église de l'Immaculée-Conception (Montréal ; concert 242, saison 32). Photo : Roy Hubler.

Walter Boudreau en répétition pour le concert *Mélodies*, le 9 octobre 1997, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 32). Photo : Roy Hubler.

Foule présente à la création de la *Symphonie du millénaire*, le 3 juin 2000, sur le site de l'Oratoire Saint-Joseph (Montréal ; saison 34). Photo : Georges Crissan.

Bernard Levasseur à la création de l'opéra *Manuscrit trouvé à Saragosse* de José Evangelista, en novembre 2001, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 36).

Alain Coulombe et Luretta Bybee dans l'opéra *The Rape of Lucretia* de Benjamin Britten, en avril 2003, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 37). Photo : Yves Renaud.

Louis-Philippe Pelletier interprétant *Les planètes* de Walter Boudreau lors de la répétition du concert *In Extremis*, le 21 octobre 2004, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 39). Photo : Michel Dubreuil.

Le Quatuor Bozzini au concert *En attendant Dieu*, dans le cadre de la 1re Série hommage (Claude Vivier), le 17 novembre 2007, à la Société des arts technologiques (Montréal ; saison 42). Photo : Jacques Cabana.

L'Ensemble de la SMCQ et le Chœur du Studio de musique ancienne de Montréal sous la direction de Walter Boudreau, interprétant *Golgot(h)a* au concert inaugural de la 1re Série hommage (Claude Vivier), *Musiques du feu*, le 27 septembre 2007, à l'Église Saint-Jean-Baptiste (Montréal ; saison 42). Photo : Jacques Cabana.

Denis Gougeon, Sean Pepperall et José Evangelista, lauréats du concours de composition international organisé en partenariat avec Radio France et le Shanghai Media Group, aux côtés de Qigang Chen et de René Bosc (à droite), le 11 mai 2009, à l'Opéra de Shanghai, dans le cadre du Shanghai Spring International Music Festival (saison 43).

Valérie Milot, Marie-Josée Simard et Marie-Hélène Breault interprétant *Triojubilus* de Gilles Tremblay lors du lancement de la 2e édition de la Série hommage (Gilles Tremblay), le 16 septembre 2009, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 44). Photo : Jacques Cabana.

Simon Fournier interprétant *Frankenstein !!* de HK Gruber lors du concert *Halloween*, avec l'Ensemble de la SMCQ, le 28 octobre 2010, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 45). Photo : Jacques Cabana.

Walter Boudreau dirigeant l'Ensemble de la SMCQ et Sixtrum dans *L'homme et son désir* de Darius Milhaud, le 13 septembre 2012, à la Salle Pierre-Mercure (Montréal ; saison 47). Photo : DNV Photographie.

Accueil du concert *Le petit livre des Ravalet*, en coproduction avec la compagnie Ubu, dans le cadre de la 5e édition de la Série hommage (John Rea), le 16 mai 2016, à l'Usine C (saison 50). Photo : Andrea Cloutier.

La joie de la matière (les parallèles se touchent…) : *Circuits parallèles*, de Nicolas Gilbert

Michel Gonneville

Déjà, pendant les années où il était étudiant dans ma classe de composition au Conservatoire de musique de Montréal, Nicolas Gilbert m'apparaissait singulier dans son approche de la musique et du travail de création. J'appréciais chez lui une sorte de légèreté, de plaisir ludique, de distanciation souriante, en ce qui a trait à son attitude générale relativement à la musique (il aimait bien Cage…), en même temps qu'un souci constant pour la clarté formelle, pour une communication la plus directe possible avec l'auditeur. Nicolas n'était pas un expressionniste exacerbé : à la fois idéaliste et pragmatique, il recherchait plutôt un équilibre entre une réelle expression et un formalisme sans rigidité dogmatique. Je percevais chez ce jeune homme une joie à la fois naïve, intelligente et profonde dans sa relation à la matière musicale, joie que je continue à sentir dans chacune des œuvres de l'abondante production dont nous a gratifiés son encore jeune et très active carrière professionnelle.

Circuits parallèles (2007) pour 15 instrumentistes, soit une petite *sinfonietta* (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette, quintette à cordes) à laquelle s'ajoutent deux pianos et deux percussions[1], est une commande de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)[2]. Elle s'inscrit dans une saison très active du compositeur aux côtés de deux pièces destinées à deux autres grands ensembles de chambre montréalais dévoués à la musique de création, soit *Surenchères* (2007) pour le Nouvel Ensemble Moderne (NEM), et *L'entreprise de séduction* (2006) pour l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+).

Le souci de clarté formelle que nous venons de souligner comme une caractéristique de l'approche de Nicolas Gilbert, s'incarne ici de façon exemplaire. Elle se répercutera assurément chez l'auditeur dans le plaisir qu'il aura

1. Parmi les particularités de cette instrumentation, il faut retenir la disposition spatiale des pianos et percussions, un représentant de chaque famille étant placé de chaque côté de la scène, disposition qui favorisera d'intéressants jeux de stéréophonie.

2. D'où la pertinence de cette analyse dans le cadre d'un numéro de *Circuit, musiques contemporaines* consacré aux 50 ans de la SMCQ.

à déchiffrer cette forme[3], à en suivre les méandres. Cet article se propose donc d'abord – assez longuement et dans le détail – d'accompagner l'auditeur dans cette aventure formelle (première partie), en ouvrant souvent la porte sur la « cuisine » du compositeur (ce lieu secret où quelques-unes de ses techniques ont été déployées), ceci pour que les quelques considérations générales (seconde partie) auxquelles j'aboutis en fin de parcours apparaissent justifiées, ou disons plutôt : aussi « naturelles » et claires que l'œuvre qui les a inspirées.

3. Plaisir que l'on retrouvera à la lecture des quatre romans de Nicolas Gilbert, soit : *Le récital* (2008), *Le joueur de triangle* (2009), *La fille de l'imprimeur est triste* (2011) et *Nous* (2011), qui témoignent tous de l'attention portée par l'auteur à la construction formelle.

Parcours analytique poïético-esthésique

Pour appréhender pleinement les éléments de cette analyse, le lecteur est invité à se rendre sur le site internet de *Circuit*, dans les Exclusivités web, où il pourra consulter la partition avec de nombreuses annotations analytiques et écouter l'œuvre grâce à un lien renvoyant vers l'enregistrement de la création par l'Ensemble de la SMCQ dirigé par Walter Boudreau (24 avril 2008, Salle Pierre-Mercure, Montréal).

Des photocopies de quelques pages de son cahier d'esquisses ont été gracieusement fournies par le compositeur[4]. Les premières de ces pages montrent l'idée formelle initiale conçue selon trois grandes parties, avec leurs durées qui subdivisent les 15 minutes attendues dans le cadre de la commande : A = 9 min ; B (que Gilbert qualifie de « centre mou ») = 2 min (révisée plus tard à 2 min 30 s) ; C = 4 min. Gilbert y subdivise déjà le A en deux[5], ce qui correspondra alors à nos Parties I et II (2 + 7 min), alors que B et C correspondront à nos Parties III et IV respectivement. (Pour des raisons d'interprétation, les durées de l'enregistrement de la création s'écartent légèrement de celles des esquisses.)

4. Ces esquisses ont été consultées alors que le travail d'analyse était déjà bien entamé. Elles en ont fortement altéré la perspective, notamment pour tout ce qui concerne la Structure II de la Partie II.

5. Cette subdivision est d'ailleurs tout à fait justifiée par la rupture formelle très nette qui survient à la mes. 37.

FIGURE 1 Plan général des quatre parties de *Circuits parallèles*.

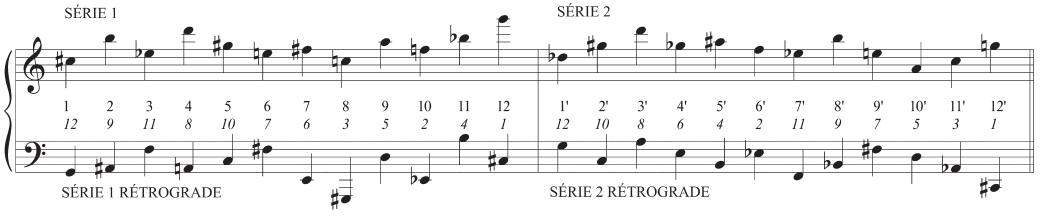
Parties	I	II	III	IV	Coda
Début à mes.	1	37	230	278	357
Minutage	00:00	01:41	09:38	12:23	15:23

a) Partie I (mes. 1 à 36 ; minutage : 00:00 à 01:41)

L'œuvre débute par des accords *secco* (phase 1[6], mes. 1, 00:00) aux deux pianos, aux rythmes disjoints (sans périodicité) (*a.1*). Une oreille fine percevra que les notes supérieures de ces accords sont toutes les mêmes (un *do* dièse). C'est sur cette même hauteur que s'ajoutent (phase 2, mes. 7, 00:19) les groupes de notes répétées (*b.1*) jouées par les claviers de percussion (marimba et vibraphone). D'abord brefs, ces groupes s'allongent (*b.2*), alors que les pianos commencent à disperser leurs accords, leurs notes supérieures s'aventurant hors du *do* dièse (mes. 9, 00:28) (*a.2*).

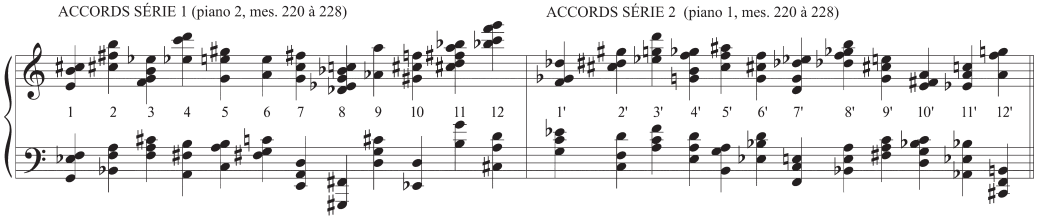
6. Le terme « phase » réfère à des unités formelles dont le début est moins tranché que dans le cas d'une section. Elles sont souvent perçues *a posteriori*, après un temps « d'adaptation », une fois que les éléments définitoires de chaque nouvelle phase sont bien installés. On pourra faire l'analogie avec les phases de la lune, chaque phase étant atteinte graduellement et non subitement, ou par à-coups.

La Figure 2 indique la suite des notes supérieures et inférieures des accords joués au piano. Les notes supérieures forment deux séries dodécaphoniques, l'une pour le piano I (à compter de la mes. 9), l'autre pour le piano II (à compter de la mes. 11), la série rétrograde de chacune étant utilisée pour les basses des accords. Ces deux séries ont vraisemblablement été déduites par permutation des notes d'une autre série que nous examinerons plus loin et que nous appellerons Série N, puisqu'elle apparaît dans sa forme originale à la lettre N de la partition (voir Figure 9).

FIGURE 2 Séries dodécaphoniques 1 et 2 (le chiffrage en italique se réfère à celui de la Série N, explicitée plus loin).

Les accords ont été composés « intuitivement[7] », souvent en conservant une note commune d'un accord à l'autre. Ils subissent parfois de légères altérations lors de leur réemploi dans le cours de l'œuvre. La Figure 3 les présente dans la forme qu'ils adoptent lors de leur réexposition complète, aux mes. 220 à 228.

7. Nicolas Gilbert, communication personnelle avec l'auteur (21 février 2017)

FIGURE 3 Accords bâtis sur les Séries 1 et 2.



De rapides traits ascendants aux vents et aux violons (*c*, parfois des glissandi) s'ajoutent bientôt (phase 3, mes. 16, 00:47) et influencent le jeu des pianos dont les attaques d'accords se prolongent maintenant en courts traits ascendants (*a.2* + *c*). Les traits ascendants (à tous les instruments) sont à leur tour contaminés (phase 4, à partir de la mes. 20, 01:00) et se terminent maintenant par des notes répétées (*c* + *b.2*). L'attaque initiale des accords de pianos

sera même rapidement supprimée pour ne conserver, pour ces instruments aussi, que le trait et les notes répétées. Une dernière transformation affectera les pianos alors que les notes répétées s'épaissiront en accords[8] (*c* + (*b.2* x *a.3*)) (phase 5, mes. 27, 01:16). La texture de traits + notes répétées ainsi créée se densifie jusqu'à un point de rupture (mes. 37, 01:41), qui va conférer à tout ce qui précède la fonction de première grande unité formelle (Partie I).

8. Ce croisement de caractéristiques est symbolisé ici par le signe de multiplication x.

FIGURE 4 Résumé de la Partie I avec les occurrences des éléments *a*, *b* et *c*.

Mesures	1	5	10	15	20	25	30	35
Phase	1	2	3	4	5			
Tempo	66				72	80	88	
piano I	a.1 (série 1)	a.2 (série 1)	a.2 x c	a.2 x c + b.2	c + b.2	c + (b.2 x a.3)		
piano II	a.1 (série 2)	a.2 (série 2)	a.2 x c					
claviers	b.1	b.2						
vents et cordes			c	c + b.2				

À partir de là, commence un élément, nouveau quant à son timbre : une périodicité rapide d'accords répétés, en doubles-croches, confiée aux seules cinq cordes et ponctuée ici et là d'accents non synchrones aux différents instruments du quintette (*d*). Malgré la réduction de la masse instrumentale à cette seule famille, cette « rupture », qui justifie le marquage d'une nouvelle partie, comporte quand même des aspects de continuité par rapport à ce qui précède : lors de la texture précédente, les notes répétées, qui s'exprimaient d'abord à différentes vitesses (triples-croches, sextolets de doubles, triolets de croches), se sont de plus en plus rassemblées autour de la double-croche au fur et à mesure que le tempo accélérait légèrement, préparant ainsi les doubles-croches des cordes. De plus, la superposition plutôt contrapuntique des notes répétées de la première texture se constituait de plus en plus en « harmonies », et la dernière de celles-ci (mes. 34-36) est en fait la première exprimée par la nouvelle texture de cordes. L'analyse attentive de ces traits et harmonies à partir de la mesure 23 permet par ailleurs d'y reconnaître une présentation rétrograde des six premiers accords de la trame de cordes qui va suivre (accords 6, 5, 4, 3, 2 et 1 de la Figure 8, *infra*).

À ce stade-ci de l'analyse, je voudrais attirer l'attention sur un aspect de la méthode de composition de Nicolas Gilbert concernant l'organisation temporelle du matériau. Sur plusieurs des pages du cahier d'esquisses apparaissent des séries de chiffres correspondant aux durées à toutes sortes de niveaux : parties, phases ou sections, articulation interne des sections, etc. Par exemple, pour la Partie 1 que nous venons de décrire, les différentes phases décrites plus haut sont associées à une durée globale : phases 1 et 2

réunies = 40 s ; phases 3 et 4 = 30 s chacune ; phase 5 = 20 s. Des durées en nombre de noires sont ensuite déduites de ces durées en secondes, en tenant compte des tempi et des accélérés de la Partie I. Une indication générale – « évolution de la densité » – est suivie d'un schéma où une durée moyenne est associée aux phases décrites plus haut, soit 12, 6, 3, et 2 doubles-croches. Pour les deux premières phases (40 s = 44 noires à 66, ou 176 doubles-croches), la durée moyenne est de 12 doubles-croches à partir de laquelle est élaborée une suite de durées « réelles » qui sont situées par paires de part et d'autre de cette moyenne et en incluant celle-ci (12, 11-13, 10-14, etc. jusqu'à 3-21 doubles-croches, 14, 18 et 20 étant supprimées de façon à respecter la durée totale fixée de 176 doubles-croches). Mises dans un certain ordre, ces durées réelles définiront le rythme interne des phases. Ainsi, pour régir le rythme des accords *secco* des deux premières phases, on aura : piano I = 5-16-10-13-12-17-4-15-11-21-3-6-7-19-9-8 ; piano II = 16-13-17-15-6-19-8-5-10-12-4-3-7-9. Des séries similaires ont été élaborées pour les percussions de ces premières phases, puis, probablement, en suivant les nouvelles durées moyennes (6, 3, 2 doubles-croches), pour régir les entrées de l'ensemble des instruments des phases suivantes.

b) Partie II (mes. 37 à 229 ; minutage : 01:41 à 09:38)

La première partie s'est donc bâtie à partir d'un principe d'accumulation et de superposition des éléments puis de leur transformation par influence mutuelle à l'intérieur d'une texture, et ce jusqu'à la rupture mentionnée. Il faudra maintenant attendre jusqu'à un duo de pianos assez tardif (09:01, mes. 220) pour ressentir une rupture formelle aussi claire que celle-ci, et même encore plus radicale. D'ici là, nous vivrons dans le cours de la deuxième partie les méandres d'une forme où plusieurs éléments clairement définis se juxtaposeront, s'interrompront, et se superposeront.

i) Structuration temporelle

Les esquisses du compositeur montrent que la Partie II s'articule selon un contrepoint de deux structures[9] de type sériel, chacune établissant la succession et la durée de six éléments musicaux caractéristiques (Figures 5 et 6). C'est ce contrepoint, cette superposition de deux processus qui pourrait au premier chef justifier le titre de l'œuvre : *Circuits parallèles*.

La figure qui suit donne l'ordre théorique des 12 éléments qui se succèdent dans chacune de ces structures.

9. Gilbert parle de ces structures (en forme de parallélogrammes) comme de « losanges ».

FIGURE 5 Ordre des éléments des Structures I et II.

Structure I					
d					
d	*e*				
d	*e*	*f*			
d	*e*	*f*	*g*		
d	*e*	*f*	*g*	*h*	
d	*e*	*f*	*g*	*h*	*i*
	e	*f*	*g*	*h*	*i*
		f	*g*	*h*	*i*
			g	*h*	*i*
				h	*i*
					i

Structure II					
j					
j	*k*				
j	*k*	*l*			
j	*k*	*l*	*m*		
j	*k*	*l*	*m*	*n*	
j	*k*	*l*	*m*	*n*	*o*
	k	*l*	*m*	*n*	*o*
		l	*m*	*n*	*o*
			m	*n*	*o*
				n	*o*
					o

Cet ordre est légèrement modifié en début de lecture pour éviter la confusion qui pourrait résulter de la succession initiale du même élément. Ainsi, pour les trois premières lignes de chaque structure, l'ordre attendu *d de def* (ou *j jk jkl*) est remplacé par *d ed edf* (ou *hgi j kj kjl*), le reste des lignes étant lu normalement.

Dans un premier temps, Gilbert établit la durée que chacune des apparitions de ces éléments occupera. Ayant fixé à l'avance la durée totale de cette partie à 7 min (ou 420 s), chacune des 11 lignes de la structure I tournera autour de 38 secondes (logique découlant de l'opération arithmétique suivante : 420 ÷ 11 = 38,18). Le compositeur subdivise alors chacune des lignes de telle façon que la colonne de chaque élément présente différentes progressions de durées : décroissance constante (éléments *d*), croissance constante (élément *i*), combinaison croissance / décroissance (éléments *b* à *e*). Le même procédé est utilisé pour les éléments (*j* à *o*) de la Structure II. Celle-ci ne

FIGURE 6 Durées en secondes des éléments des Structures I et II.

	Structure I							Structure II					
	d	*e*	*f*	*g*	*h*	*i*		*j*	*k*	*l*	*m*	*n*	*o*
40	**40**						20	**20**					
38	36	2					21	19	2				
36	29	5	2				22	14	6	2			
40	16	12	9	3			23	8	**9**	5	1		
39	9	**13**	10	5	2		28	5	8	9	4	2	
45	2	11	**16**	10	5	1	32	2	6	**12**	7	4	1
41		3	9	**14**	12	3	29		2	8	**10**	6	3
40			2	11	**17**	10	24			2	6	**10**	6
38				6	16	18	23				1	9	13
33					6	27	20					3	17
30						**30**	18						**18**

débute qu'à la mes. 77, avec l'entrée des pianos jouant les éléments *j*. Sa durée ayant été fixée à 260 s[10], la Structure II ne couvrira pas l'entièreté de la durée restante de la Structure I. Elle s'achèvera plutôt à la mes. 209 avec le dernier élément *o*. Suivant une logique similaire à la Structure I, le total de chaque ligne de la Structure II tournera autour d'une durée de 24 s (260 ÷ 11 = 23,63).

Une fois ces deux tableaux en secondes établis, les durées sont converties en nombre de noires selon un tempo fixé à 100, qui est conservé presque jusqu'à la fin de la partie (Figure 7).

10. Il est intéressant de noter que le rapport de 13 : 21 de ces deux durées totales (260 : 420) implique deux termes de la série de Fibonacci (0 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55…), connue pour sa propriété de générer, entre deux termes contigus de plus en plus éloignés de son début, des rapports de plus en plus proches du nombre d'or (0,618…) : ainsi : 13 ÷ 21 = 0,619…

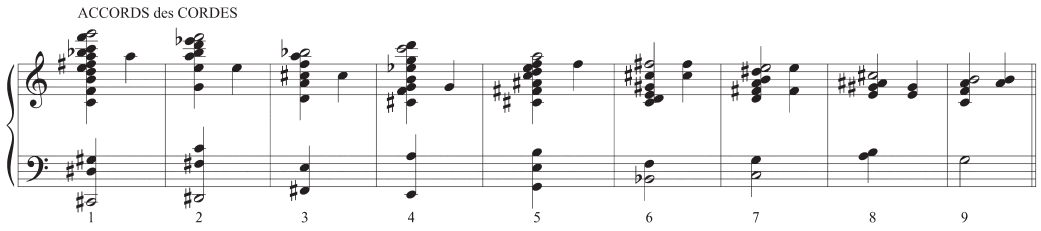
FIGURE 7 Durées en nombre de noires des éléments des Structures I et II.

Structure I						Structure II					
d	*e*	*f*	*g*	*h*	*i*	*j*	*k*	*l*	*m*	*n*	*o*
67						33					
60	3					32	3				
48	8	3				23	10	3			
27	20	15	5			13	15	8	2		
15	22	17	8	3		8	13	15	7	3	
3	18	27	17	8	**2**	3	10	20	12	**7**	2
	5	15	23	20	5		3	13	17	10	5
		3	18	28	17			3	10	17	10
			7	27	30				2	13	22
				10	45					5	28
					50						30

Il est à noter que chaque occurrence de l'élément *i* interrompt, ou masque en quelque sorte, les éléments de la Structure II qui sont alors en cours (par exemple : mes. 150, où l'élément *i* masque l'élément *l*). Les durées de ce tableau sont à peu près toutes strictement respectées à quelques exceptions près. Deux exceptions concernent *i* et *m* dont les durées (2 et 7, en gras dans la Figure 7) sont remplacées par 3 et 6 respectivement. Les autres concernent les deux dernières occurrences de *o*. Celle de 28 noires devrait être masquée partiellement par *i* ; or, elle est carrément supprimée. Aussi, la dernière occurrence est de 34 noires au lieu de 30.

Cette façon d'entrecroiser par juxtaposition les destins de plusieurs éléments musicaux, avec croissances et décroissances de leur présence fixée par les « Structures en losanges », est récurrente dans plusieurs pièces de Gilbert, ainsi qu'il l'expliquait lors d'une conférence donnée le 13 septembre 2013 au Conservatoire de musique de Montréal. Elle est ici complexifiée par la superposition contrapuntique de deux de ces « losanges ».

Après avoir fixé le cadre temporel, voyons maintenant comment Gilbert définit les six éléments de chacune de ces deux structures.

FIGURE 8 Les neuf accords de la trame des cordes, avec la ou les notes tenues par les vents qui les accompagnent ; les notes blanches réfèrent aux notes de la Série N commentée plus loin.

ii) Éléments de la Structure I

(1) Élément *d*

Cet élément (la périodicité de cordes en doubles-croches mentionnée plus haut), d'intensité *ff*, agit comme principe de continuité pour le début de cette partie, jusqu'à son abandon définitif (vers 05:23, mes. 130) après six occurrences de plus en plus courtes (*d* 1, *d* 2, *d* 3, *d* 4, *d* 5 et *d* 6). Ces six occurrences s'articulent autour de neuf accords différents (Figure 8), dont la Figure 9 donne la répartition. Pour préparer, souligner et accentuer les changements d'accords, aux cordes périodiques (*d.1*[11]) se superposent (*crescendo* jusqu'au nouvel accord, *diminuendo* après celui-ci) des frappés répétés aux toms (*d.2*, sauf pour *d* 5 et *d* 6) et des notes tenues aux vents (*d.3*). De plus, dans *d* 1 et *d* 2, à l'arrivée de chaque nouvel accord (au sommet de l'enflé), les deux pianos doublent celui-ci (*d.4*). Certaines variations d'intensités ajoutent également quelque variété dans la trame des cordes (la brève reprise de l'accord 3 dans *d* 2 se fait en *crescendo* depuis *pp* ; la fin de *d* 2 se fait en *diminuendo* ; etc.)

11. Au contraire des occurrences d'un élément (par exemple : *d* 1, *d* 2), les variantes sont identifiées par un chiffre après un point (par exemple : *d.1*, *d.2*).

FIGURE 9 Organisation des six occurrences de l'élément *d*.

	d 1	*d* 2	*d* 3	*d* 4	*d* 5	*d* 6
Mesures	37-54	56-72	75-88	90-98	111-115	130
Début à	01:41	02:28	03:15	03:51	04:38	05:22
Durée en nombre de noires	67	60	48	27	15	3
Accords	1,2,3	3,4,5,6	6,7,8	3,4,5,6,7,8,9	7,8,9	9

(2) Élément *e*

La première « fenêtre » (ou interruption) dans la trame des cordes est brève (3 noires, mes. 55) et la première occurrence de l'élément *e* (*e* 1) s'y produit. Cet élément est caractérisé par la présentation plus ou moins sinueuse, avec des allers et retours, d'une série dodécaphonique quasi-symétrique[12] (autour du *mi*) qui, dans son état original complet, déploie ses notes en

12. Les intervalles en demi-ton sont, de l'aigu au grave :
2 5 2 1 3 2 ↔ 2 3 3 5 2.

un mouvement descendant depuis un *sol* aigu jusqu'à un *do* dièse central (Figure 10). Cet élément de la Structure I constituera le matériau dominant de la Partie III, à partir de la mesure 229, à la lettre N de la partition, d'où le choix de le baptiser « Série N ». Il réapparaît lui aussi cinq autres fois (voir Figure 11). Son début dans l'aigu le rend facilement repérable, comme aussi le fait que toutes ses apparitions, sauf *e* 6, surviennent lors d'interruptions de la trame des cordes. On n'entend tout d'abord que les deux premières notes de la série (*e* 1), puis les quatre premières (*e* 2), puis les dix premières (*e* 3), puis les douze notes (*e* 4 et *e* 5), puis les neuf dernières (*e* 6).

FIGURE 10 Série N.

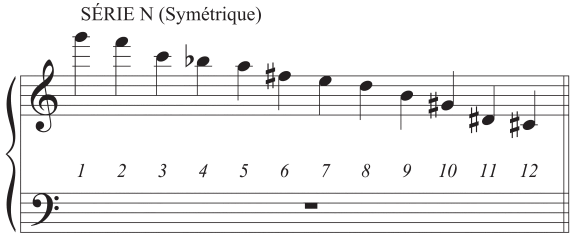


FIGURE 11 Organisation des six occurrences de l'élément *e*.

	e 1	*e* 2	*e* 3	*e* 4	*e* 5	*e* 6
Mesures	55	73-74	99-104	116-121	131-135	151-152
Début à	02:26	03:10	04:10	04:49	05:25	06:15
Durée en nombre de noires	3	6	20	22	18	5
Notes exprimées	1-2	1-4	1-10	1-12	1-12	4-12

On pourra constater les liens évidents entre cette Série N et le premier accord de la trame des cordes (cf. Figure 8), qui en est une verticalisation presque intégrale (avec transposition dans le grave des sons 10, 11 et 12, et doublure au médium des sons 2 et 3 [*fa* et *do*]). La Série N semble également régir la succession des notes supérieures (et, en partie, les notes inférieures) des neuf accords de cordes (notes blanches dans la Figure 8), si on permute les accords 3 et 4. De plus, elle est clairement une série référentielle à partir de laquelle les séries 1 et 2 de la Figure 1 ont été déduites. En effet, un examen attentif des chiffrages en italique dans cette figure, qui renvoient aux numéros des notes de la Série N, révèle des jeux de permutation relativement simples à élucider. Enfin, toutes trois ont les mêmes notes initiales et finales (*do#* et *sol*), qui assument à plusieurs reprises le rôle de notes polaires (accords initiaux de l'œuvre, début de la Partie III).

(3) Élément *f*

Cet élément peut être caractérisé par trois composantes (Figure 12) :

- f^{s} : un accord de forte intensité joué *secco* par les vents et/ou les cordes, parfois doublé par un coup de tom ;
- f^{r} : une résonance de cet accord, attaquée *fp* avec *diminuendo* éventuel ;
- $f^{é}$: un « écho » aux deux précédentes composantes qui peut prendre deux formes : celle de la répétition plus ou moins périodique d'un seul accord ($f^{é1}$), ou celle de l'alternance périodique de deux accords ($f^{é2}$), souvent *diminuendo*. Une forme hybride survient aussi, qui commence par une alternance d'accords et se termine par la répétition du dernier de ceux-ci ($f^{é2+é1}$).

Les harmonies utilisées par cet élément sont celles des accords des séries 1 et 2 (cf. Figure 3).

FIGURE 12 Organisation des six occurrences de l'élément *f*.

	f 1	*f* 2	*f* 3	*f* 4	*f* 5	*f* 6
Mesures	89	104-108	122-126	136-142	153-157	170
Début à	03:49	04:24	05:04	05:37	06:19	07:00
Durées en nombre de noires	3	15	17	27	15	3
Composantes	f^{s}	$f^{s} + f^{é1} + f^{é2+é1}$	$f^{s} + f^{r} + f^{é2+é1} + f^{r} + f^{é2+é1}$	$f^{s} + f^{r} + f^{é2} + f^{é2+é1} + f^{s} + f^{r} + f^{é2+é1}$	$f^{s} + f^{é2} + f^{é2+é1} + f^{é2} + f^{é2+é1}$	$f^{é1}$
Harmonies	1	1 / 10' 2 / 2'	4 4 / 5' 5 / 6'	6 6 / 10' 7 / 11' 8 9 / 4'	9 9 / 7' 10 / 9' 11 / 12' 12 / 3'	2'

Une intéressante ambigüité survient lors de l'accord isolé *fp* aux vents à la mes. 150 qui pourrait presque être interprétée comme un *f* 7. C'est la suite de la pièce qui nous le fera identifier rétrospectivement comme la première occurrence de l'élément *i*. (Cette ambigüité pourrait d'ailleurs nous inciter à percevoir *i* comme étant *issu* de *f*…)

(4) Élément *g*

Cinq des six occurrences de cet élément exposent des fragments de l'une des deux séries initiales (celles qui ont servi de base aux accords de piano du début de la pièce), mais ces expositions sont monodiques, jouées à plusieurs instruments qui se doublent, et se distinguent ainsi de celles de la Série N, qui sont plus hétérophoniques et s'épaississent parfois en accords, etc. Les

notes initiales de ces expositions reprennent le plus souvent une note terminale de l'élément qui précède et réciproquement pour leurs notes terminales, mises en lien avec une note initiale de l'élément qui suit.

FIGURE 13 Organisation des six occurrences de l'élément *g*.

	g 1	*g* 2	*g* 3	*g* 4	*g* 5	*g* 6
Mesures	109	127	143	158	171	188
Début à	04:35	05:15	05:56	06:29	07:03	07:46
Durée en nombre de noires	5	8	17	23	18	7
Série	?	2	1	1	1	1
Sons exposés	*ré-mi*	10 à 12, 1 à 3	7 à 12, 1 à 8	3 à 12, 1à 8	5 à 12, 1 à 11	4 à 8
Instruments	v.+co.	v.	v.+p.+co.	v.+co.	v.+co.	v.+co.

(5) Élément *h*

Cet élément correspond à des traits en sextolets de doubles-croches *unissono*, au début principalement descendants et inscrits dans une noire, puis devenant aussi parfois ascendants (à partir de *h* 3) et s'inscrivant parfois dans une noire pointée (à partir de *h* 2). Confié aux seuls pianos et bois aigus pour ses deux premières occurrences, il se répand ensuite aux claviers et violons, toujours selon un principe d'alternance intra-famille à chaque noire. Dans ce continuum de sextolets viennent s'introduire, à partir de *h* 3, de brefs trilles, et, à partir de *h* 4, des groupes de quatre (une seule fois de six) doubles-croches *staccato*.

FIGURE 14 Organisation des six occurrences de l'élément *h*.

	h 1	*h* 2	*h* 3	*h* 4	*h* 5	*h* 6
Mesures	129	148-149	164-168	176-182	190-196	207-209
Début à	05:20	06:07	06:44	07:16	07:50	08:28
Durée en nombre de noires	3	8	20	28	27	10

(6) Élément *i*

Cet élément se caractérise par une homorythmie lente. Ses cinq premières occurrences font entendre aux vents et cordes les accords de la série 2 (accords 1' à 12') (cf. Figure 3). Cet élément a pour particularité de faire taire (de masquer complètement) tout élément de la Structure II qui s'y superpose, pendant le temps que dure *i*. La sixième occurrence change partiellement de nature et superpose les accords des deux séries sous la forme d'un contrepoint joué *f* aux deux pianos (accords de la série 2 au piano I, ceux de la série 1

au piano II). Les rythmes des deux lignes sont indépendants, avec un seul moment de synchronisation, à la fin d'un *crescendo* menant à *ff*. Le dernier accord a pour note supérieure le *sol* aigu initial de la Série N, dont l'exposition en durées très longues va suivre, et qui sera la matière principale de la Partie III (mes. 229 à 275, 09:35).

FIGURE 15 Organisation des six occurrences de l'élément *i*.

	i 1	*i* 2	*i* 3	*i* 4	*i* 5	*i* 6
Mesures	150	169	183-187	197-206	210-218	220-228
Début à	06:13	06:57	07:34	08:08	08:35	09:01
Durée en nombre de noires	2 (3)	5	17	30	45	50
Accords	1'	1'-2'	1' à 8'	1' à 12'	1' à 12'	1 à 12 1' à 12'

iii) Éléments de la Structure II

Contrairement aux éléments de la Structure I, qui sont définis par un ensemble de caractéristiques de langage, ceux de la Structure II (*j* à *o*) sont presque tous définis par la simple appartenance à une famille instrumentale spécifique. L'élément *n* (voir plus bas) ajoute une caractéristique « stylistique » à cet attribut définitoire (par ailleurs légèrement varié puisque l'une de ses six occurrences [*n* 3] est confiée aux deux pianos alors que toutes les autres sont jouées par les cordes…).

Outre cette caractéristique générale d'appartenance instrumentale, chaque élément comporte une petite série de quatre ou cinq composantes (ou sous-éléments) de type motivique dont la succession est régie par des structures de durées de type « losange » (tronqué[13]), comme pour celle des éléments principaux (*d* à *i* et *j* à *o*).

Élément *j* : confié au duo de pianos. Ses cinq composantes sont : *j.a* : accords *staccato* ; *j.b* : arpèges avec résonance (avec pédale) ; *j.c* : trilles, trémolos, notes répétées ; *j.d* : gammes (petits traits conjoints) en parallélisme modal d'accords de quatre notes ; *j.e* : traits éclatés, qualifiés de « sériels » par le compositeur dans ses esquisses.

Il faut souligner ici la gymnastique numérique à laquelle le compositeur se livre pour concilier les durées globales attribuées aux éléments de cette Structure II (exposées dans la Figure 7) et celles de leurs composantes (Figures 16 à 21), toutes étant inscrites dans la logique patiemment élaborée des « losanges ». Prenons pour exemple la première occurrence de l'élément *j*, qui doit totaliser 33 noires, et qui expose successivement – à partir de la

13. Toutes les première et dernière lignes des losanges de la Structure II comportent deux éléments, au contraire de ceux de la Structure I qui n'en comportent qu'un seul.

FIGURE 16[14] Les durées des cinq composantes de l'élément *j* en nombre de noires ; les chiffres en gras soulignent le début de chacune des six occurrences de l'élément, à la mesure donnée dans la colonne de droite (par exemple, première occurrence : 12,3,7,5,2,4 ; deuxième : 8,4,1,2,7,7,3 ; etc.).

j.a	*j.b*	*j.c*	*j.d*	*j.e*	Début de l'occurrence
12	3				mes. 77 (03:20)
7	5	2			
4	**8**	4	1		mes. 87
2	7	7	3	**2**	mes. 101
	2	5	6	4	
		2	1+**3**	9	mes. 108
			1+**1**	7+**3**	mes. 120, mes. 133

mesure 77 – ses composantes *a*, *b*, *a*, *b*, *c* et *a*, associées respectivement à des durées de 12, 3, 7, 5, 2 et 4. La somme de ces durées est bien de 33 !

Élément *k* : confié au duo de claviers de percussion (vibraphone et marimba). Ses quatre composantes sont : *k.a* : accords *staccato* ; *k.b* : arpèges et roulements avec résonance (avec pédale) ; *k.c* : trilles, trémolos ; *k.d* : gammes (petits traits conjoints).

FIGURE 17 Les durées des quatre composantes de l'élément *j*. Entre parenthèses sont indiquées les durées des silences.

k.a	*k.b*	*k.c*	*k.d*	Début de l'occurrence
3+**6**	2			mes. 86 (03:45), mes. 98
2+**4**	4	1		mes. 113 (04:41)
2	4+**3**	3	1	mes. 122
	2	4+**2**	3	mes. 134
		2(+1)	(2+)**3**	mes. 148

Élément *l* : confié à un duo de violons. Ses cinq composantes sont : *l.a* : traits de gamme en sextolets de doubles-croches en alternance ; *l.b* : doubles-croches *staccato* avec cordes à vide ; *l.c* : trilles, trémolos ; *l.d* : mélodies disjointes (de type « sériel ») ; *l.e* : *glissandi* avec arrivée sur une note accentuée.

FIGURE 18 Les durées des cinq composantes de l'élément *l*.

l.a	*l.b*	*l.c*	*l.d*	*l.e*	Début de l'occurrence
3+**4**	1				mes. 107 (04:31), mes. 116
3+**1**	3	2			mes. 126
2	3	3	1		
1	2	3	3	1	mes. 136 (05:39)
	1	2	4	2	
		1	**5**	(3+)1	mes. 148
			2	3+**3**	mes. 162

14. Pour les figures qui suivent, en référence à l'enregistrement, je ne donne que le temps de la première occurrence et celui de la plus longue. Certaines occurrences de *k, m* et *o* sont plus difficiles à percevoir, enfouies qu'elles sont dans la texture globale. L'audition avec partition facilite leur repérage.

Élément *m* : confié au duo trompette-cor. Ses quatre composantes sont : *m.a* : descente conjointe de tenues en alternance (« syncopes ») ; *m.b* : doubles-croches *staccato* ; *m.c* : gammes ; *m.d* : groupes de petites notes en fusées.

FIGURE 19 Les durées des quatre composantes de l'élément *m*.

m.a	*m.b*	*m.c*	*m.d*	Début de l'occurrence
2+5	1+**1**			mes. 119 (04:58), mes. 130, mes. 141
5	3	2		
1+**1**	5	2	1	mes. 153 (06:20)
	2	3	3+**2**	mes. 163
		3	5+**2**	mes. 172

Élément *n* : confié aux cordes sauf *n* 3 qui est joué par le duo de pianos. Contrairement aux autres éléments de la Structure II, il n'est pas défini par une suite de composantes motiviques mais par une caractéristique stylistique prégnante. Il s'agit en effet d'une sorte d'accompagnement harmonique tonal le plus souvent articulé selon un rythme d'amphibraque réitéré (brève-longue-brève).

FIGURE 20 Les occurrences de l'élément *n*. Entre parenthèses : durée masquée.

	n 1	*n* 2	*n* 3	*n* 4	*n* 5	*n* 6
Mesures	132	145	158	166	173	182
Début à	05:28	06:04	06:31	06:50	07:09	07:33
Durée en nombre de noires	3	7	10	17	13	2(+3)
Instruments	cordes	cordes	pianos	cordes	cordes	cordes

Élément *o* : confié à un duo de bois. Ses quatre composantes sont : *o.a* : descente conjointe de tenues en alternance (« syncopes ») ; *o.b* : appogiature en petites notes aboutissant à une tenue ; *o.c* : motif de trois notes en sextolets de doubles-croches, répétés ; *o.d* : montée conjointe.

FIGURE 21 Les durées des quatre composantes de l'élément *o*.

o.a	*o.b*	*o.c*	*o.d*	Début de l'occurrence
2+5+8	2+**1**			mes. 147 (06:07), mes. 160, mes. 170, mes. 177
7	5	2		
3	4+**2**	3	2	(mes. 183 : *o* 5 supprimé), mes. 188 : *o* 6 (07:46)
2	3	4	3	
	2	5	3	
		2	3	

iv) Commentaires généraux sur la Partie II

Certains éléments de la Structure II ont des composantes motiviques en commun, non seulement entre elles (par exemple : accords *staccato* pour *j* et *k,* descentes en syncopes pour *m* et *o*, etc.) mais aussi avec des éléments de la Structure I. Ainsi, les traits de gammes en sextolets de l'élément *h* se retrouvent chez des composantes comme *j.d*, *k.d* et *l.a*. Les liens transversaux qui s'établissent alors entre les Structures – perception de lien d'engendrement, de dépendance-association (par succession) – peuvent mener l'auditeur à une lecture qui oblitère la nature contrapuntique – au sens large – de ce qui se met en branle à compter de la mesure 77, soit au moment où la Structure II commence à se superposer à la première. Cette possible confusion perceptuelle pourrait bien contribuer aux charmes de l'œuvre, en introduisant une part d'ambigüité, et donc de mystère, au sein de la clarté formelle[15].

Sur le plan harmonique, les éléments de la Structure II (sauf *n* dont l'harmonie est individualisée et tonale) s'ajustent souvent à ceux de la Structure I, auxquels ils se superposent. Dès leur entrée (première occurrence de l'élément *j* à la mes. 77), les pianos proposent des accords de la trame des cordes, la plupart du temps en parfaite synchronicité avec celle-ci, mais aussi parfois en décalage par rapport à elle, soit en rafale (mes. 78-79 : accords 1, 2, 3, 4, 5, 6), en écho (mes. 89 : accord 1 de la série 1 que l'élément *f* expose) ou comme une annonce (mes. 89 : accord 3 dans l'élément *d* qui suivra aux cordes). La première occurrence de l'élément *k* (mes. 86) fait de même (accord 8 des cordes). Les accords qui constituent les points de départ ou d'arrivée des traits modaux de la composante *j.d* comportent assez souvent des notes communes avec la couche I (par exemple : mes. 92 ou 97). Même chose pour les traits en sextolets de *h* ou de *l*. Les éléments de la Structure II qui se superposent à l'élément sériel *g* font entendre des tronçons de la série en cours, voire complètent l'énonciation de cette série (cf. mes. 100 à 102)[16].

Rétrospectivement, on voit qu'ici s'achève tout un jeu d'alternance (juxtaposition) et de superposition d'un nombre somme toute assez restreint d'éléments, et dont j'ai regroupé les rebondissements en une seule grande partie (II). Il est à noter que ce jeu débute avec l'alternance assez simple entre deux éléments de la Structure I, soit la trame des cordes (*d*) interrompue par l'élément sériel *e*, et qu'il laisse, en fin de partie, une autre alternance très claire entre les plages de traits de sextolets à l'unisson *h* et l'homorythmie lente aux cordes et vents (*i*). Lors de l'entrée de la Structure II (mes. 77), la perception devient plus complexe du fait de l'ajout de cette deuxième couche d'éléments juxtaposés, et ce, jusqu'à la mesure 197, là où se termine ce contrepoint structurel.

15. Le lecteur pourra trouver intéressant de savoir que, dans mon analyse initiale de la Partie II, faite sans l'aide des esquisses fournies par le compositeur, je n'avais absolument pas perçu, encore moins, *a fortiori*, pris en charge, le contrepoint de structures qui organise cette Partie. À partir du début de la Structure II (mes. 77), j'avais alors procédé à une analyse essentiellement motivique, qui par ailleurs révélait les liens transversaux évoqués, existant entre composantes et éléments des deux Structures. Ainsi, j'avais considéré comme appartenant à une même catégorie les éléments *l.a* (de la Structure II) et *h* (de la Structure I) qui apparaissent pour la première fois aux mesures 107 et 129 respectivement.

16. La structure intervallique des modes des éléments *c*, *h*, *j.d*, *k.d*, *l.a*, etc. reste encore à analyser. Souvent de structure diatonique, ils sont parfois non octaviants lorsqu'ils s'étendent sur plus d'une octave : ils couvrent alors le total chromatique avec quelques redites. De même pour certaines autres composantes des éléments *j*, *l*, *m* et *o*.

Après la dernière alternance des deux matières *h* et *i* survient la deuxième grande rupture que nous avions mentionnée plus haut, occasionnée par l'apparition d'une diaphonie d'accords aux deux pianos (mes. 220). À cause de la double rupture, sur le plan instrumental (vents et cordes sans piano *versus* deux pianos) et textural (une couche d'accord *versus* deux couches en contrepoint rythmique), beaucoup d'auditeurs traceront une ligne de division à cet endroit, qui, pour le compositeur, fait pourtant partie de la logique de la Structure I.

c) Partie III (mes. 230 à 278 ; minutage : 09:38 à 12:23)

Cette partie consiste en l'énonciation, très lente et *pp*, des douze sons de la Série N. Selon son habitude, Gilbert a d'abord fixé la durée globale qui est de 2 min 30 s (soit 172 noires pour un tempo égal à 69) qu'il subdivise d'abord en douze valeurs égales (14,5 noires). Puis, tournant autour de cette moyenne, il fixe 12 valeurs qui s'en écartent plus ou moins, tout en conservant la durée totale : 17, 11, 15, 19, 14, 16, 5, 23, 7, 21, 9 et 15 noires. Ces valeurs sont alors attribuées dans l'ordre à chacune des notes de la série.

Autour de cette série *cantus firmus*, qui passe d'un instrument à l'autre en fondu enchaîné, on entend quelques ponctuations et figures éparses dont certaines sont inspirées d'éléments déjà entendus dans les parties précédentes. Les plus prégnantes, parce que plus nombreuses, sont aux pianos (notes répétées, ou accords avec résonance dans la pédale, pouvant rappeler respectivement les éléments *b* et *a* de la première partie) et aux petits instruments de percussion (cymbale suspendue, triangle, gongs, wood-blocks). Chacune des 12 durées affectées aux notes de la série étant divisée en quatre durées égales, ces subdivisions sont alors marquées par les quatre sources instrumentales (pianos I et II, percussions I et II) dans différentes permutations. Par exemple : (mes. 229) 17 noires ÷ 4 = 4,25 : perc. I : cymbale suspendue, perc. II : triangle, piano I : *b*, piano II : *a* ; (mes. 234) 11 noires ÷ 4 = 2,75 : perc. II : gong, perc. I gong, piano II : *b*, piano I : *a* ; etc. Il résulte de ces permutations un subtil jeu de stéréophonie, selon une périodicité fluctuant d'une note à l'autre de la série.

Les autres ponctuations sont distribuées aux autres instruments de l'ensemble, chaque instrument jouant deux fois : la flûte (mes. 236 et 255) pour un trait conjoint ascendant apparenté à *h* ; le hautbois (mes. 230 et 241) pour une figure de quatre doubles-croches *staccato* apparentée à *m.b*, ou à celles venant s'interpoler dans les sextolets de *h* 4, *h* 5, et *h* 6 ; la clarinette (mes. 239 et 251) pour un trille *crescendo* ; le basson (mes. 247 et 262) pour un simple saut

de 7e majeure en croches ; le cor (mes. 266 et 276) pour une note bouchée *f* et *flatterzunge* ; la trompette (mes. 258 et 265) pour un trait ascendant comme pour la flûte ; le violon II (mes. 240 et 260) pour un *glissando* ascendant et vibré ; le violon I (mes. 248 et 274) et l'alto (mes. 234 et 253) pour une figure de doubles de sextolets avec cordes à vide apparentée à *l.b* ; le violoncelle (mes. 243 et 263) pour une quarte grave *crescendo* ; la contrebasse (mes. 243 et 233 et 273) pour un *pizzicato* sur un *ré* grave.

d) Partie IV et coda (mes. 278 à 360 ; minutage : 12:23 à la fin)

La dernière partie de la pièce est une progression en huit phases à laquelle est ajoutée une courte coda (mes. 357). Cette partie dont la durée totale est fixée à 03:30 (ou 210 s), est subdivisée en sept sections tournant autour d'une durée moyenne de 30 s, soit : 40, 35, 20, 40, 30, 30, 30, que le compositeur subdivise de nouveau en fonction de dix paliers de tempo dessinant un *accelerando* global (de 69 jusqu'à 104 pour la noire). Une fois de plus, pour chaque tempo, les durées sont calculées en nombre de noires. À la fin de chaque palier, les trois dernières noires sont consacrées à un accéléré menant au palier suivant.

La Partie IV commence sur un fondu enchaîné (mes. 276-277) avec la partie précédente. La première phase est dominée par les sextolets de doubles-croches aux toms. Ceux-ci dessinent des enflés *crescendo-diminuendo* dont les sommets ressortent en alternance aux percussions I et II et sont soulignés par une courte mitraille de notes répétées aux pianos situés du même côté. Un jeu de stéréophonie est ainsi créé. Seul le *do* dièse central qui terminait la descente de la Série N est entendu aux pianos dans cette première phase.

FIGURE 22 Durées pour la Partie IV. Ligne 1 : durées réelles en secondes des sections ; ligne 2 : subdivisions (en secondes) ; ligne 3 : tempi et accélérés (flèches ascendantes) ; ligne 4 : équivalent en noires des durées en secondes ; ligne 5 : subdivisions des durées en noires ; ligne 6 : lettres de la partition ; ligne 7 : phases de l'analyse ; ligne 8 : numéro de mesure des débuts de phase ; ligne 9 : minutage de référence de l'enregistrement.

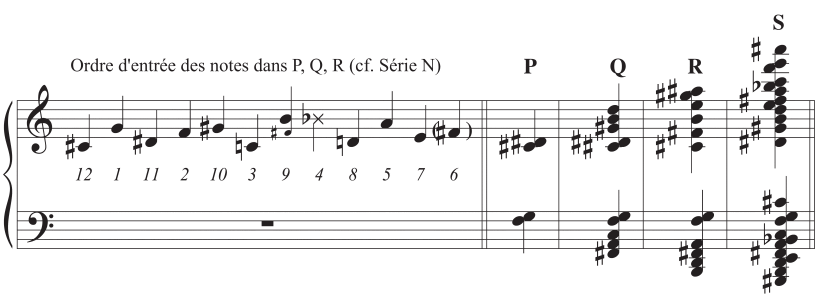
1	40						35				20				40				30	31	10+
2	13		13		14		17,5		17,5		10		10		20		20				
3	69	↗	72	↗	76	↗	80	↗	84	↗	88	↗	92	↗	96	↗	100	↗	104		
4	13		16		18		23		25		15		16		32		34		52	42+	
5	10	3	13	3	15	3	20	3	22	3	12	3	13	3	29	3	31	3			
6	O		P				Q				R				S				T	U	
7	1		2				3				4				5		6		7	8	Coda
8	278		282				292				307				316		324		333	346	357
9	12:23		12:34				13:00				13:30				13:47		14:05		14:24	14:53	15:23

La phase 2 amorce un processus d'expansion en éventail à partir de cette note centrale. Ce processus s'étend sur les phases 3 et 4 pour aboutir à la lettre S. La Figure 23 montre l'ordre d'entrée des notes de même que leur registration pour les lettres P, Q et R. Ces notes constituent une série dodécaphonique issue par permutation de la Série N, ce qu'illustre le chiffrage en italique se rapportant aux numéros des notes de cette dernière. À S, on identifiera facilement la Série N dans sa registration originale et superposée à elle-même vers le grave.

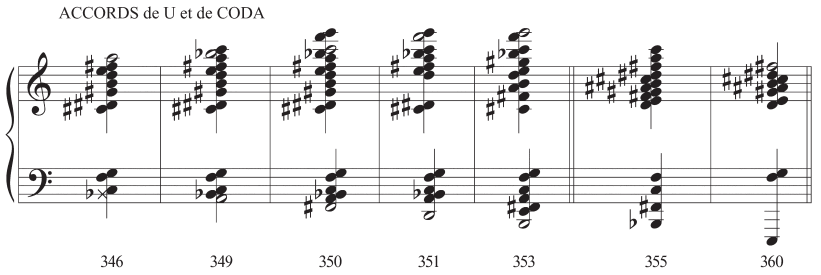
À partir de la mes. 282, début de la phase 3, les vents et les cordes doublent en notes tenues les notes des pianos. Dans la phase 4, vents et cordes terminent leurs notes tenues par quelques notes répétées. Pour la phase 5, alors que les notes répétées ont fini de compenser l'accélération du tempo par le ralentissement de leur valeur de référence (depuis la double-croche de sextolet vers la double-croche), les pianos, en croches, se mettent à épaissir leurs notes répétées en accords. Les toms, également convertis aux doubles-croches, trouent leur continuité en ne gardant plus que les *crescendos* qui doublent ceux des pianos. À la phase 6, les vents et cordes suppriment les tenues à la fin de leurs notes répétées. Les attaques-sommets se rapprochent de plus en plus, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que des attaques isolées *ff* (sans tenues ni répétition, sans *crescendo* ni *diminuendo*), comme si l'on retournait au tout début de l'œuvre. D'ailleurs, alors que les phases 5 et 6 exploitaient des zones de l'accord identifié plus haut (Série N superposée à elle-même), la phase 7 qui commence fera entendre les accords des séries 1 et 2 initiales (aux pianos I et II respectivement).

Ces accords sont orchestrés selon diverses permutations de quatre groupes instrumentaux fixes : 1) hautbois, trompette, percussion I ; 2) basson, cor, percussion II ; 3) flûte, piano I, violon I, alto, contrebasse ; et 4) clarinette, piano II, violon II, violoncelle, contrebasse.

FIGURE 23 Ordre d'entrée des notes dans P, Q, R ; registration des notes dans P, Q, R et S.



Les dernières attaques de la phase 7 se rapprochent, certains groupes instrumentaux se combinent, préparant la synchronisation de la phase 8 qui n'exprime que des accords en *tutti*. Ces accords reprennent une expansion de l'harmonie de la Série N superposée à elle-même. Les deux derniers accords (mes. 355 et 360) échappent – pour l'instant – à la classification…

FIGURE 24 Les accords de U et de la coda. Les notes en blanches (avec celle en croix, ajoutée par l'auteur) illustrent la référence possible à des tronçons de la Série N.

La coda (mes. 357 à 360, 15 :23) est un simple *crescendo* aux vents, cordes et pianos, sur la note *fa* dièse aboutissant à l'accord final et ses reprises en échos.

Considérations générales

a) Considérations sur la forme et sa perception

L'aventure que nous venons de vivre est le résultat des quatre attentions formelles différentes qui nous ont été demandées successivement. Comme nous l'avons déjà souligné, la première partie fait entrer trois éléments principaux en les superposant, et les transforme ensuite par influence mutuelle, le tout selon une densification croissante qui trouve abruptement son aboutissement lors de l'apparition de la trame de cordes du début de la seconde partie. Commence alors un processus d'alternance d'éléments clairement définis, processus d'abord simple, puis plus complexe lorsqu'apparaît la deuxième couche structurelle. Poursuivant leurs « circuits parallèles », ces deux couches se touchent pourtant constamment, que ce soit à cause des motifs constitutifs qui leur sont parfois communs ou par les harmonies qu'elles partagent. La simplification finale (occasionnée par la disparition de la seconde couche du contrepoint) prépare ensuite au mode d'attention « monodique » et plus relâchée (à cause, à la fois, du tempo et de la densité plus raréfiée des évènements) que va permettre la troisième partie (le « centre mou »). On est alors dans une sorte de pure contemplation timbrale, où il ne reste plus

que des bribes de la logique motivique ou « combinatoire élémentale » des parties précédentes. La dernière partie, quant à elle, après un début en fondu enchaîné, suit un processus de densification similaire à celui de la première partie, densification rythmique et articulatoire appliquée cette fois à une sorte de monodie dédoublée, stéréophonisée du fait de l'alternance des pianos et des percussions, en expansion autour d'un centre initial, jusqu'à rejoindre de larges accords, joués *secco* comme au début de l'œuvre, bouclant ainsi la boucle formelle et la concluant par le geste en *crescendo* de la coda.

Sur le plan de l'attention de l'auditeur, on pourrait comparer le parcours formel de *Circuits parallèles* à celui qu'exigent les œuvres classiques de genre sonate, qui réclament un maximum d'attention analytique et discriminatoire en leurs premiers mouvements (souvent rapides et de type forme-sonate), accordent un répit bienvenu par leurs mouvements lents, et, en renouant avec la rapidité et la densité, sollicitent de nouveau la concentration en fin de parcours mais à un niveau quand même moindre. Les vieux modèles ternaires, qui avaient leur « bon sens » sur le plan esthésique (celui de « l'économie » de la perception), réussissent parfois à se réincarner tout en se renouvelant…

Il vaut la peine de mentionner que les deux autres pièces pour grand ensemble composées la même année par Nicolas Gilbert et évoquées en début d'article (*Surenchères* et *L'entreprise de séduction*) sont loin d'être un simple copier-coller en termes d'exigence d'attention réclamée à l'auditeur. Si l'on retrouve la même écriture instrumentale « classique » et conviviale et une même utilisation du principe de récurrence et de permutation d'éléments assez hétérogènes (même si certains prennent l'allure de traits stylistiques « gilbertiens », dont ces clins d'œil à la tonalité ou ayant clairement recours à la citation), la familiarité s'arrête là. Dans le premier cas, les répétitions d'éléments sont moins nombreuses et parfois assez courtes, au point où un léger fléchissement de l'attention pourrait mener à une surprise de l'auditeur lors de l'occurrence d'un élément marquant (par exemple, le long solo de trompette peu avant la fin de l'œuvre), s'il en a laissé échapper une brève annonce insérée dans le continuum des contrastes. Pour ce qui est de la seconde œuvre, c'est surtout dans le discours incessant (et séducteur) du violoncelle soliste qu'il faut identifier les particules élémentaires en constante permutation, l'ensemble instrumental agissant durant toute une partie de cette entreprise, non pas en contraste avec celles-ci, mais comme leur résonateur et amplificateur (séduit ?).

On le voit : d'une œuvre à l'autre (et ceci vaut pour les autres de son catalogue), Nicolas Gilbert joue de familiarité avec nous, et nous déroute tout à la fois, en cherchant clairement à se renouveler et à se surprendre lui-même…

b) Considérations sur les techniques et la poïétique

Il pourrait sembler étonnant qu'un compositeur de la génération de celle de Nicolas Gilbert se tourne vers des techniques compositionnelles apparentées à celles de l'héritage sériel. On peut constater que plusieurs de ses collègues, et de plus jeunes encore, s'abreuvent aux sources (techniques et esthétiques) non pas de la génération postmoderne (associée à la période de productivité des années 1970 à 1990 environ), mais plutôt à celles de la période immédiatement précédente. Théâtre musical ou instrumental kagelien, partitions graphiques, improvisation et aléatoire, techniques de jeu instrumental alternatives et bruitisme typiques de Lachenmann ou Sciarrino, minimalisme à la Reich ou Feldman, hypercomplexité post-Ferneyhough, etc. : les découvertes des vieux modernes de la nébuleuse de Darmstadt semblent plus intéressantes à réactiver que les intertextualités, récupérations et recyclages des postmodernes. Chez Gilbert, on trouve bien un emploi (non exclusif) de techniques sérielles, mais celui-ci est délesté de l'historique des étapes de son développement, que ce soit celle de sa phase classique, correspondant aux œuvres des compositeurs de la Seconde École de Vienne, ou celle de sa phase intégrale et généralisée, illustrée par les propositions de la génération d'après-guerre. Les anathèmes, problématiques ou critiques, successifs et contradictoires, des Boulez[17], Xenakis[18] ou Grisey[19], n'ont ici plus de résonance : il ne s'agit ni de prouver son utilité historique par l'emploi – ressenti… – du langage dodécaphonique, ni de réactiver la bataille sérialisme/stochastique, ni de contredire les objections de neutralisation des contrastes ou de poursuivre la recherche paramétrique anti-monotonie que la série a suscitée. Darmstadt et postmodernisme sont ici des bagages génétiques, des « secondes natures » bien assimilées et qui n'entravent aucune liberté.

Dans *Circuits parallèles*, la technique sérielle n'a que faire des transpositions, renversements et rétrogrades, ni des expansions stockhauseniennes, ni des spéculations paramétriques de la période de la série généralisée ou intégrative. Elle se contente d'une logique générative toute simple des séries entre elles, d'un choix limité de trois formes sérielles, d'une énumération horizontale du total des notes d'une série, ou de leur empilement vertical. Elle renoue cependant avec l'esprit de planification formelle typique des compositeurs sériels d'après 1945, notamment en ce qui concerne l'organisation temporelle générale et rythmique[20] (via la technique des « losanges »). On peut inférer ici que l'emploi d'une telle technique permet, par la rigueur de son encadrement, de déjouer les réflexes compositionnels liés à la syntaxe narrative thématique et motivique.

17. « Affirmons, à notre tour, que tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en deçà des nécessités de son époque » (Boulez, 1966, p. 149).

18. « Puisque la musique de son époque [celle de Schönberg] avait libéré les sons de leur servitude tonale ou modale, il ne fallait pas les enrégimenter à nouveau par une règle déterministe (= le principe sériel), mais au contraire les laisser en liberté totale, c'est-à-dire introduire un principe d'incertitude qui, lui, englobe comme cas particulier le déterminisme, et faire appel à la logique et aux raisonnements probabilistes. […] Ce] qui conduit vers la stochastique » (Xenakis, 1976, p. 28-29).

19. « La série a dissocié les paramètres, bousculé les concepts de verticalité et d'horizontalité, d'harmonie et de mélodie. Mais dans la musique sérielle le jeu des permutations fait obstacle à la mémoire, il interdit tout renouvellement radical et toutes les formes de surprises, d'excès et de déviations que le discours tonal proposait à l'écoute. En somme la musique sérielle neutralise le paramètre des hauteurs mais cette neutralisation involontaire permet la concentration et l'émergence de nouvelles techniques devenues nécessaires pour éviter toute monotonie » (Grisey, 1998, en ligne).

20. Bien que ce genre de planification ait pu déjà avoir cours chez Bartók et Debussy, à travers leur utilisation présumée et très vraisemblable des proportions reliées au nombre d'or et à la série de Fibonacci.

Dès ses premières œuvres, Gilbert mélangeait allègrement modalité, tonalité et sérialisme, non pas dans un esprit de pur éclectisme mais pour soumettre des matériaux éclatés à la recherche d'une nouvelle logique sémantique, d'une clarté formelle renouvelée et ludique. Dans cette œuvre, l'éclectisme de surface est moindre, mais le but est le même.

S'agit-il d'ironie ? de se moquer d'une technique et de sa charge historique ? Il faudrait pour cela que l'emploi de la série soit lié à des traits syntaxiques qui se constituent en *citations* ou *allusions* et renvoient alors clairement vers cette histoire, et que ces traits soient ensuite « critiqués » par leur contexte (par opposition, contraste, etc.). Si certaines œuvres de Gilbert peuvent témoigner d'une certaine ironie à l'égard de la technique sérielle, *Circuits parallèles* y échappe, peut-être à cause d'une certaine homogénéité technique : la série détermine après tout le plus gros du matériau harmonique, en forçant même les traits modaux à s'y adapter, et cela, sans qu'on se sente replongé dans le « sérialisme historique ». Il faut l'admettre : il y a ici une sorte d'indifférence ludique sur le plan de la technique de composition…

c) Considérations historico-esthétiques

À côté des bruitismes, techniques étendues, sonorités postspectralistes, électroniques en direct, vidéomusiques, hypercomplexités et musiques neutres ou minimalistes postcagiennes, postreichiennes et postfeldmaniennes, qui coexistent actuellement dans le monde de la musique de concert contemporaine, les jeux motiviques, orchestrations et modes de jeu conventionnels de Nicolas Gilbert, dans une œuvre comme *Circuits parallèles*, pourront paraître bien sages, voire académiques. Mais à l'heure d'une réactivation des avant-gardismes circumdarmstadtiens, l'académisme menace également de ce côté… Car l'exigence sera toujours la même : celle d'une personnalisation de l'héritage, du point de départ, de la source ; exigence de la prise en compte de ses propres nécessités et racines, aussi impures et éclectiques qu'elles soient ; exigence d'une proposition de « goût » musical bien assumée, adressée à l'auditeur comme un désir de relation unique, comme une invitation à découvrir la touche de l'auteur, la marque d'autorité (*auctoritas*).

Pour moi, au-delà des apparences, la musique de Nicolas Gilbert porte cette marque. Il y a une proposition de clarté et d'expression qui, peut-être justement à cause de l'emploi de certaines techniques de structuration sérielles, déjoue et transcende les syntaxes conventionnelles, celles d'avant 1945 aussi bien que celles des néo-thématismes (ou néo-motivismes) récents, selon un postmodernisme discret qui n'a rien à prouver, qui n'a pas à se justi-

fier historiquement, offrant du même coup une évidence musicale qui s'assoit sur la tradition sans la brusquer ni la singer.

C'est comme si on se mouvait en parallèle avec l'histoire, et que les parallèles parfois se touchaient, s'effleuraient, presque tangentes, provoquant dans notre esprit de petites décharges d'étincelles, comme celles qui surgissent entre les branches d'un arc électrique…

Ultime dérive sémantique

Dans une note de programme qui justifie le sous-titre de l'œuvre (*À propos de l'œuvre poétique de Nicolas Kasimov [1903-1928]*[21]), Nicolas Gilbert évoque un poète russe introuvable puisque fictif[22], mais dont l'influence imaginée a eu des effets bien réels. Après tout, « l'arrêt du temps » que constitue la Partie III, le « passage dans l'irréel » de la coda ou « les routes qui se dérobent sous nos pas » pendant toute la Partie II sont vraiment très *kasimoviens*, et nous ouvrent « le chemin [d'un petit] paradis », jardin de délices tout à fait personnel…

BIBLIOGRAPHIE

Boulez, Pierre (1966), *Relevés d'apprenti*, Paris, Éditions du Seuil.

Grisey, Gérard (1998), « Vous avez dit Spectral ? », extrait de *Écrits, ou l'invention de la musique spectrale*, www.musiquefrancaise.net/echo/voir_sujet.php?ID=104 (consulté le 5 mars 2017).

Xenakis, Iannis (1976), *Musique Architecture*, 2e édition, Paris, Casterman.

21. « Nicolas Kasimov est un poète symboliste russe du début du XXe siècle. Il est connu davantage pour sa mort tragique par noyade, relatée par le célèbre critique littéraire Kornei Tchoukovski dans son journal, que pour son œuvre. Il a néanmoins laissé un intéressant cycle poétique au titre quasi prophétique, si l'on pense aux circonstances de sa mort : *Les ponts de Pétersbourg*. J'ai découvert, à la lecture de ces poèmes, des parallèles intéressants avec certaines techniques compositionnelles que j'emploie. Kasimov parle du moment de l'ouverture des ponts, au cœur de la nuit pétersbourgeoise, comme d'un "arrêt du temps", d'un "passage dans l'irréel". Mystique, il écrit que c'est "lorsque les routes se dérobent sous nos pas que s'ouvre le chemin du paradis". Dans un autre passage, il décrit ces ponts ouverts comme "autant de colonnes soutenant le ciel bas et laiteux de Pétersbourg". Je me suis inspiré librement de ces images, et de quelques autres, pour élaborer plusieurs sections de *Circuits parallèles* » (note de programme par le compositeur).

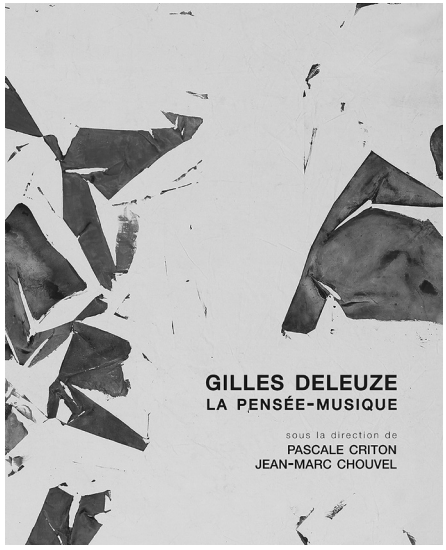
22. Tout autant que cette peuplade hybride qui a inspiré à Denys Bouliane son cycle des Anticostiens. Les notes de programme des œuvres de ce cycle (*Rythmes et échos des rivages anticostiens*, 2008-2009 ; *Vols et vertiges du Gamache*, 2008-2011 ; *Kahseta's tekeni-ahsen*, 2010-2011, *Tekeni-ahsen*, 2010-2011) ne cherchent jamais à détromper le lecteur sur l'existence réelle des Anticostiens…

Marie Décary (auteure) et Ana Sokolović (compositrice) lors d'une rencontre avec les élèves de l'école Hélène-Boullé (Montréal), le 10 mai 2012, dans le cadre de la Série hommage (Ana Sokolović).

Gilles Deleuze, la pensée-musique, de Pascale Criton et Jean-Marc Chouvel (dir.)

Paris, Centre de documentation de la musique contemporaine, 2015, 304 pages.

Compte rendu de Jimmie LeBlanc



Penseur de l'immanence, Gilles Deleuze déploie une philosophie irriguée de vitalisme et de créativité, montrant la puissance du foisonnement moléculaire, du multiple en regard des grandes divisions molaires ou totalisantes. Une telle pensée suscite naturellement un intérêt considérable dans le domaine des arts, comme en témoigne le nombre grandissant de publications et de colloques internationaux sur les implications esthétiques de sa philosophie. C'est d'ailleurs à la suite des journées *Deleuze et la musique, un séminaire nomade*, une série de colloques organisée en 2010-2011[1] en France, que Pascale Criton et Jean-Marc Chouvel, compositeurs et musicologues, nous offrent *Gilles Deleuze, la pensée-musique*. Premier ouvrage collectif d'envergure sur le sujet en français[2], on y explore la façon dont le philosophe puise à « la pratique musicale qui lui est contemporaine pour créer ses concepts », ainsi que « l'incidence des lectures de ses textes sur la création, la musicologie, l'esthétique, l'ethnomusicologie, les techniques et les technologies musicales » (p. 9).

D'emblée, il sera admis que « Deleuze s'est intéressé à la musique en philosophe » (p. 10), et que les quelque 150 références au sonore qui jalonnent ses écrits (minutieusement répertoriées et classifiées dans le texte de Brent Waterhouse[3]) montrent bien l'importance du champ musical dans sa pratique philosophique. Deleuze n'écrit pas *sur* la musique, il la convoque plutôt lorsqu'elle lui semble pouvoir devenir un élément productif dans l'élaboration de concepts qui n'ont pas à être musicaux *a priori*. « Pour le philosophe », nous dit Pascale Criton, « il s'agit de tendre vers les individuations paradoxales et "sans identité" de la musique, et de rendre sensible un matériau de pensée capable de capter de nouvelles forces » (p. 52-53)[4].

Par extension, c'est sur le mode de la transversalité des points de vue et des disciplines que la musique est sollicitée « au niveau expressif, technique, historique, mais aussi anthropologique et politique » (p. 10). Dans ce contexte, « les "signes qui vous parlent" sont

des embrayeurs, des opérateurs qui déclenchent un potentiel de résonance, non pas parce qu'ils seraient reconnaissables, mais […] par la mise en mouvement qu'ils provoquent dans la pensée » (p. 11). Ainsi, nous pouvons aborder le multiple sans chercher à s'en remettre à quelque système transcendant, totalisant, qui organiserait et déterminerait le réel du dehors. Conséquemment, la pensée deleuzienne n'implique ou ne s'adresse pas à une musique en particulier, il ne s'agit pas « d'opposer les genres et les styles, mais de distinguer ce qui est spécifique dans chaque individuation musicale » (p. 11).

Dans cet esprit, l'ouvrage se divise en six parties comme autant de « plateaux » regroupant un ensemble de travaux d'une grande variété d'approches.

La première partie, « Contextes » (p. 15-50) se concentre autour de l'environnement intellectuel et musical des années 1950-1970. Laurent Feneyrou y aborde notamment une mise en perspective de la musique et des écrits de Jean Barraqué à l'aune de Deleuze et Foucault, ciblant le concept de séries proliférantes qu'il présente comme formalisation d'un « devenir-série » au sein de la totalité chromatique. Carmen Pardo Salgado fait dialoguer les idées du musicien et philosophe Daniel Charles avec celles de Deleuze, et Maël Guesdon se concentre sur la mobilité du concept de *ritournelle* sous l'angle de sa relation équivoque avec la notion de mélodie dans *Capitalisme et schizophrénie*[5].

La deuxième partie, « Lignes » (p. 51-102), fait s'entrecroiser plus intimement musique et philosophie. Pascale Criton, qui fut aux premières loges d'une pensée *en train de se faire* alors qu'elle participait aux cours de Deleuze à l'Université de Vincennes entre 1974 et 1987, définit ici plus spécifiquement ce que pourraient être « les grandes lignes d'une pensée-musique », de même qu'elle dégage « ce qui, dans la musique, se trouve renouvelé par l'incursion d'un point de vue qui lui est extérieur » (p. 51). L'auteure nous propose ainsi un parcours des plus éclairants à travers des thèmes fondateurs de la pensée deleuzienne, et en tire éventuellement des conséquences pour la sphère musicale :

> En quoi les outils transcatégoriels dégagés interrogent-ils aujourd'hui la musique, aussi bien sous l'angle de ses techniques que de ses modalités subjectivantes ? Nécessité se fait sentir de mettre en question le mouvement, l'énergie et les modes de subjectivation sensibles dans l'espace et le temps ; celles qui posent la question des corps, la mobilité des affects, la polyvocité des signes ; celles des dispositifs transversaux qui s'appuient sur l'événementialité, redistribuent les hiérarchies et expérimentent les modalités diverses de l'écoute ; celles de nouvelles relations au *socius* susceptibles de remettre en question la forme de l'événement et du concert, la définition de l'œuvre (p. 58).

Jean-Marc Chouvel, quant à lui, explore comment les « réflexions de Deleuze sur le temps […] ouvrent la voie à une méthodologie générale de l'analyse musicale » (p. 61), notamment sous l'angle des trois « synthèses du temps » définies dans *Différence et répétition*[6]. François Decarsin aborde le calcul différentiel comme un puissant outil « opérant sur des quantités infinitésimales de différences entre quantités – et non sur des quantités en soi » permettant, sur le plan musical, « de mieux comprendre les rapports qui s'établissent entre variations internes et évolution d'une structure globale » (p. 74). Antoine Bonnet retient plutôt l'*image-temps* et l'*image-mouvement*, concepts issus des ouvrages sur le cinéma, et enfin, ajoutant un point de vue plus proprement philosophique, la contribution d'Anne Sauvagnargues retrace quelques intrusions marquantes du musical dans les écrits de Deleuze et Félix Guattari, permettant du même coup aux lecteurs moins versés dans le domaine de (re)nouer avec certains concepts-clés : pensons à l'individuation asubjective qu'est l'*heccéité*, ou aux deux pôles « solidaires, bien que distincts » du virtuel et de l'actuel, trop souvent considérés sous l'angle de l'opposition classique de l'intelligible et du sensible (p. 94).

Dans la partie « Entretiens » (p. 103-140), Clovis Labarrière mène une série d'échanges basés sur un dispositif expérimental *sans question*, où chaque compositeur s'oriente « de façon autonome à la lecture de propositions écrites – *cartes d'intensités* – présentées et constituées à partir de leurs livres, articles ou conférences » (p. 105). Nous rencontrons ainsi trois compositeurs de générations différentes : François Bayle, Pascale Criton et Franck Bedrossian. La section se termine sur un dernier entretien avec Georges Aperghis, mené par Flore Garcin-Marrou.

La partie IV, « Analyses » (p. 141-208), fait une incursion plus technique dans un corpus d'œuvres choisies. Sylvio Ferraz, à travers Berio et Stravinsky, montre qu'« avec la ritournelle, ce ne sont pas les matières formées qui reviennent, mais les forces qui mettent en connexion de simples transitoires – transitoires qui ne constituent pas encore des matières » (p. 141). Makis Solomos nous propose de renouveler certaines associations entre œuvres musicales et concepts philosophiques qui jalonnent *Mille plateaux*. À titre d'exemple, la *ritournelle-Cosmos* est maintenant mise en parallèle avec *Pithoprakta* de Xenakis (plutôt qu'avec Debussy, initialement), et le *moléculaire*, d'abord associé à Varèse et Debussy, passe au spécialiste du paradigme granulaire Horacio Vaggione. Jean-Paul Olive explore des « zones d'intersections dynamiques » entre des concepts deleuziens tels que le « rhizome » et l'œuvre d'Alban Berg, pendant que Carole Gubernikoff propose une « lecture intensive » de *L'esprit des dunes* de Tristan Murail, sous l'angle du concept de « bloc de sensation ». Soulignant le peu d'attention accordé par Deleuze aux musiques minimalistes, Béatrice Ramaut-Chevassus démontre comment celles-ci se lient cependant tout naturellement à l'idée de « capture de forces », tout en étayant une étude sur les « implications et les possibilités opératoires spécifiques du concept deleuzien de "force" dans le champ musicologique » (p. 171). Bruno Heuzé tente de prendre ensemble Deleuze et Steve Reich « dans un double devenir », cette fois-ci sous l'angle de concepts tels que « différence et répétition », « devenir imperceptible » et « temps lisse/strié ». Finalement, Nick Nesbitt développe une vision inédite de l'improvisation jazz non pas comme le produit de l'intention consciente d'un sujet créateur, mais bien comme « *immanent assemblage of asubjective sounding machines that can unleash literally immeasurable potentials for expressivity* » (p. 189).

La cinquième partie, « Terrains » (p. 209-244), s'inscrit sous le signe de l'ethnomusicologie et des cultures orales : Élie During et Jean During traitent des musiques de populations nomades, et Jérôme Cler établit des parallèles inédits entre concepts deleuziens et pratique ethnomusicologique. Frédéric Voisin montre enfin comment de nombreux concepts deleuziens lui permettent d'enseigner et de formaliser une pratique musicale nouvelle basée sur des dispositifs informatiques.

La partie finale, « Lectures » (p. 245-278), à travers les contributions de Bastien Gallet, Aliocha Wald Lasowski et Brent Waterhouse, propose trois approches de la place de la musique dans l'œuvre de Deleuze et Guattari, allant du recensement des références musicales déjà mentionné à un questionnement sur le statut même du fait musical dans l'œuvre philosophique.

Malgré l'ampleur des contributions et de leurs champs d'applications, on sera étonné que certains concepts d'importance dans la philosophie deleuzienne demeurent relativement discrets. Par exemple, il est surprenant que le célèbre « corps-sans-organes » ou encore la relation entre « affect » et « percept »[7] n'aient pas été sollicités de façon plus soutenue, considérant leur fort potentiel de résonance avec le fait sonore et les questions de sémiotiques musicales. D'autre part, en plus de l'index des noms cités, le lecteur aurait pu apprécier la présence d'un index thématique qui permettrait en outre de retracer plus

facilement les ramifications d'un concept ou l'autre à travers l'ouvrage. Finalement, dans l'esprit où ce champ d'études commence à peine à être défriché, lançons l'idée d'éventuellement se pencher plus avant sur l'étude critique de références deleuziennes faites explicitement par d'autres compositeurs comme Gérard Grisey[8] ou Brian Ferneyhough[9].

Dans toute sa profondeur et sa multiplicité, *Gilles Deleuze, la pensée-musique* démontre à quel point cette philosophie réussit à résonner d'une manière riche et opérationnelle avec une multitude de pratiques en recherche et création, et comment s'ouvrent ainsi de nouvelles perspectives pour le champ musical. Voyons en cette initiative extraordinaire une invitation à poursuivre dans la même direction, à toujours (re)dessiner de nouveaux territoires et de nouvelles intersections productives entre les arts et la pensée.

1. Organisée par Pascale Criton et Jean-Marc Chouvel, à l'initiative de ce dernier, en collaboration avec Anne Sauvagnargues, spécialiste de philosophie contemporaine, notamment de l'œuvre de Deleuze et Félix Guattari.

2. Voir la généreuse bibliographie de l'ouvrage qui illustre bien le mouvement de parutions similaires, notamment en Grande-Bretagne, Italie, Amérique latine et États-Unis, particulièrement depuis le début des années 2000.

3. Cf. « Références à la musique et au sonore dans l'œuvre de Deleuze » ; le texte offre aussi une bibliographie des œuvres et écrits des musiciens et musicologues cités par Deleuze, p. 265-277.

4. Pour en savoir plus sur les notions d'« individuations sans identités » et de « forces » chez Deleuze, voir notamment les concepts d'« heccéité » et de « capture de forces » dans *Mille plateaux* (Deleuze et Guattari [1980], Paris, Minuit).

5. Voir : Deleuze et Guattari (1972), *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'anti-Œdipe*, Paris, Minuit ; Deleuze et Guattari, 1980.

6. Voir : Deleuze (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.

7. Concernant les concepts de « corps-sans-organes » et le couple « affect/percept », voir entre autres et respectivement : Deleuze et Guattari, 1980 ; Deleuze et Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit.

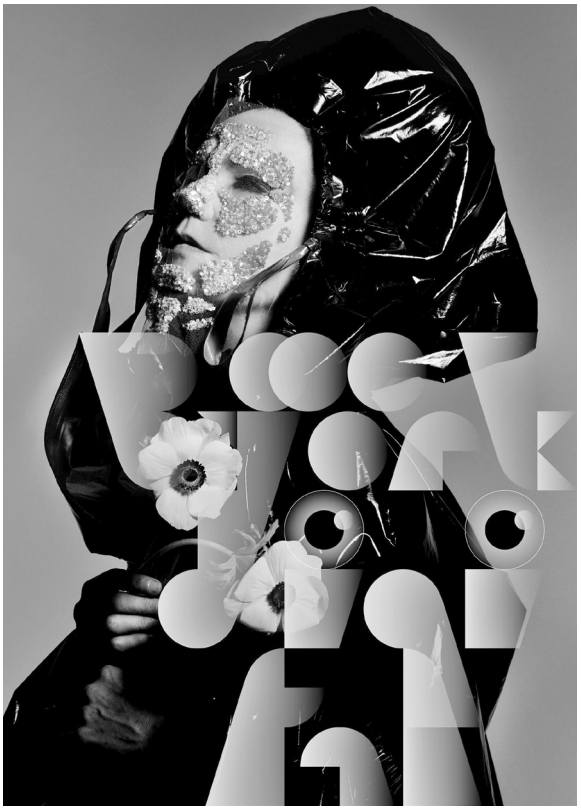
8. Voir : Gérard Grisey (1987), « Tempus ex Machina : A Composer's Reflections on Musical Time », *Contemporary Music Review*, vol. 2, n° 1, p. 239-275.

9. Voir : Brian Ferneyhough ([1982]1995), « Form – Figure – Style : An Intermediate Assessment », *in* James Boros et Richard Toop (dir.), *Brian Ferneyhough : Collected Writings*, Londres, Routledge.

Tim Brady dirigeant l'événement *100 guitares* avec l'ensemble Instruments of Happiness dans le cadre de la 7e édition de MNM, le 7 mars 2015, au Complexe Desjardins (Montréal). Photo : Delphine Delair.

Björk Digital : escale à Montréal

Nicolas-Alexandre Marcotte



C'est dans les locaux de la fondation DHC/ART[1], dans le Vieux-Montréal, que prenait place en octobre 2016 l'exposition de réalité virtuelle (VR) de l'icône mondiale de la pop expérimentale Björk, à la suite des précédentes escales à Sydney, Tokyo et Londres. Après la sortie en 2011 de son septième album *Biophilia*, à partir duquel une application interactive avait été élaborée, l'artiste islandaise a visiblement souhaité poursuivre et approfondir les potentialités de résonances plus intimes, ou à tout le moins élargies, entre son œuvre et le public.

L'épine dorsale de *Björk Digital* consiste en la présentation de cinq expériences de réalité virtuelle construites autour d'autant de chansons extraites du dernier album de Björk, *Vulnicura* (2015). C'est par groupes d'une quinzaine de personnes qu'un parcours établi et encadré par le personnel de l'établissement est effectué à travers une succession d'espaces délimités, dans lesquels sont répartis un ensemble de tabourets pivotants, permettant une fois installés dessus d'apprécier les 360 degrés sphériques offerts par le casque de réalité virtuelle, sans risque de contact physique non désiré avec les autres « visiteurs ».

Si l'album *Vulnicura* est, d'après son auteure, né d'une rupture amoureuse[2] et en décline les étapes émotionnelles subséquentes – Björk affirme qu'il s'agit du premier de ses disques dont l'ordre des chansons tient compte d'une chronologie précise[3] –, on souscrira plus facilement au fait que chacune de ces expériences est entièrement polarisée sur la personne de Björk.

C'est sur la vidéo *Black Lake*[4] – commande du Museum of Modern Art de New York et réalisée par le cinéaste Andrew Thomas Huang – que s'ouvre le parcours immersif, où l'on se voit positionné à l'intérieur d'une caverne sombre. La sobriété du lieu s'avère en concordance avec la trame musicale épurée : un quatuor à cordes aux accents mélancoliques soutenu sporadiquement par une rythmique électronique sourde et lointaine. C'est dans ce lieu où la symbolique de l'enfermement et du repli est manifeste que Björk apparaît simultanément projetée sur différentes parois (au gré de l'angle adopté par le spectateur), telle une peinture rupestre en mouvement, s'ébattant avec une fougue qui n'est pas sans rappeler l'émoi fataliste de

Selma Jezkova[5] dans le film *Dancer in the Dark*, de Lars Van Triers.

Si cette entrée en la matière nous laisse plutôt l'impression d'être cantonné au rôle de simple observateur, elle semble de fait davantage consister en un refaçonnage – ou une forme d'extension technologisée – d'un vidéoclip préalablement destiné à l'écran traditionnel qu'un objet élaboré sur mesure pour la réalité virtuelle.

Les choses prennent toutefois une autre tournure avec l'œuvre *Stonemilker*[6] – également signée A.T. Huang – où, sortant du confinement quelque peu oppressant de la première expérience, nous nous retrouvons au milieu du paysage dégagé et venteux d'un bord de mer islandais. Vêtue de jaune vif contrastant avec la grisaille ambiante (avec l'annonce au loin d'une tempête à venir ?), une Björk démultipliée apparaît et disparaît incessamment autour de nous, nous tendant les mains en une imploration chargée d'émotion. Chanson sur le thème de la déconnexion malgré la proximité, l'aspect immersif de la réalité virtuelle sied ici assez bien, nous obligeant à nous mouvoir sur le tabouret pour tenter de garder un contact visuel avec la chanteuse, voire quasiment pouvoir la toucher. Le contraste entre l'immensité de la scène et les (éphémères) tentatives de rapprochement teintées d'intimité est musicalement réverbéré par une partition où le quatuor à cordes, fil conducteur instrumental de l'album, se voit également démultiplié en un ensemble plus imposant et accompagné d'une rythmique tantôt stellaire, tantôt souterraine.

La vidéo suivante, *Mouth Mantra*[7], nous amène dans une dimension qui sera résolument la plus abstraite du parcours soit, littéralement, l'intérieur de la bouche de Björk. Chanson sur l'impuissance à se faire entendre, à se faire comprendre, le réalisateur Jesse Kanda scrute impudiquement les mouvements organiques de l'appareil buccal de la chanteuse, captés à l'aide de plusieurs micro-caméras qui y ont été introduites. La sensation de voyeurisme combinée avec l'extrême proximité de cette partie interne de la physiologie humaine se mêle au malaise, au sentiment d'oppression exprimé par Björk, rendant cette expérience la plus – volontairement ? – inconfortable de l'exposition. La trame musicale s'avère en phase avec cet état d'esprit, où le traitement électronique de la voix fragmente une ligne mélodique déjà fortement scandée et déconstruite.

L'avant-dernière présentation est le fruit d'une étroite collaboration avec le Dentsu Lab Tokyo[8] et résulte d'une captation en « réalité virtuelle augmentée » d'une prestation de Björk au musée Miraikan de Tokyo. Hymne à l'univers, à la totalité, à la fertilité, *Quicksand* nous extirpe de la torpeur de *Mouth Mantra* sur une musique aérienne où un dédoublement légèrement décalé de la voix de la chanteuse semble vouloir nous rappeler de manière subliminale la pluralité de l'existence. Visuellement, dans un environnement induisant l'impression de flotter dans un espace indéfini, on retrouve l'artiste arborant une coiffe – créée par imprimante 3D par l'artiste Neri Oxman[9] – d'où semblent émerger des formes d'énergies éthérées, lumières irréelles et champs magnétiques colorés. *Quicksand* combine ici une réalité à mi-chemin entre le monde réel et palpable – il s'agit d'une prestation de la chanteuse dont les mouvements sont filmés « en direct » dans un lieu physique défini (la salle du musée Miraikan) – et le monde virtuel et imaginaire (par les nombreux effets visuels informatisés qui y sont insérés), et constitue en quelque sorte le tremplin vers l'apothéose du parcours, *Family*.

Seule expérience réellement interactive de l'exposition, *Family*[10] est également l'unique œuvre entièrement élaborée sur une base purement virtuelle, soit par images de synthèse, à la manière de jeux vidéo. Aboutissement de trois années de collaboration entre A.T. Huang et le directeur artistique James Merry, il s'agit d'une certaine façon de la conclusion naturelle de *Vulnicura*, dont le titre provient du latin *vulnus*,

« blessure », et *cura*, « soin », où le spectateur – cette fois non plus assis en groupe, mais debout, isolé dans un espace circonscrit par des rideaux –, après avoir été le témoin impuissant de la déroute émotionnelle de la chanteuse, adopte soudainement le rôle de « guérisseur ». Muni d'un dispositif permettant de mouvoir des mains virtuelles, c'est à l'aide de celles-ci qu'il est appelé à soigner la blessure métaphysique – au moyen de rubans colorés expulsés à la pression d'un bouton – d'une irréelle et luminescente Björk, au son d'incantations solitaires, démultipliées et harmonisées par vocodeur, où l'absence d'armature rythmique de la trame d'accompagnement amplifie le caractère intemporel et féérique du moment.

En marge des cinq expériences de réalité virtuelle était également présentée l'application pour tablette électronique *Biophilia*[11], élaborée en jonction avec le précédent album éponyme de Björk et ayant donné naissance au Biophilia Educational Project[12]. Toute première application électronique (app) faisant son entrée officielle dans la collection du Museum of Modern Art de New York, cet ambitieux ouvrage – conçu par une équipe internationale de créateurs[13] – se veut une porte d'entrée à la fois ludique et créative vers la création sonore via dix « mini-applications », en correspondance aux dix chansons de l'album. Avec pour intention d'établir un pont tactile et palpable entre le son, de nature invisible, et différents objets et matériaux constituants de l'univers (chaîne d'ADN, cellules, système solaire, ondes lumineuses, matière sombre, etc.), la nature interactive de ces créations, situées à mi-chemin entre le jeu et l'instrument de musique, permet ici de modifier nombre de paramètres sonores et musicaux (hauteurs, ordre des notes, rythmes, durées, intensités, densité harmonique, forme) et d'entrer dans un processus de déconstruction/reconstruction et donc de recréation des chansons originales de Björk.

L'exposition *Björk Digital* se concluait avec la présentation d'une sélection de 30 vidéoclips réalisés au cours de la carrière de la chanteuse sur une période de 24 années. Extension presque incontournable aux chansons dans le monde de la musique populaire et outil commercial à la valeur artistique parfois discutable, le vidéoclip s'est tout de même vu acquérir des lettres de noblesse grâce au travail sérieux de réalisateurs reconnus pour renouveler le langage visuel et cinématographique par des techniques souvent audacieuses. Michel Gondry[14] et Spike Jonze[15] sont notamment de ceux qui ont su développer une étroite collaboration avec Björk et offrir une synthèse artistique à l'image de la chanteuse, dont l'une des principales caractéristiques est le goût prononcé pour les collaborations extérieures ainsi que l'inclination à absorber et se réapproprier les tendances les plus diverses, tant sur le plan musical que des arts visuels et de la mode.

On ne peut qu'admettre que le médium du vidéoclip semble pour Björk manifester la volonté de dépasser le cadre de simple extension visuelle aux œuvres musicales et illustre le besoin de l'artiste de déployer un ambitus d'expression plus entier, universel, chargé de références et de symboles. L'utilisation des technologies de réalité virtuelle dans *Vulnicura* semble présenter une nature et une affectation propres à dépasser le rôle de simple valeur ajoutée à l'image bidimensionnelle, ouvrant une nette voie – en plus d'une immersion accrue – à l'implication active du spectateur[16] dans un genre qui, malgré tout, a encore beaucoup à prospecter afin de se positionner de manière distinctive face au modèle du jeu vidéo.

1. Voir : http://dhc-art.org/fr (consulté le 24 mai 2017).

2. Björk s'est séparée de l'artiste multidisciplinaire Mathew Barney en 2013. Voir : Brigid Delaney (2016), « Björk : 'It's No Coincidence that the Porn Industry Has Embraced Virtual Reality" », *The Guardian*, https://www.theguardian.com/music/2016/jun/03/bjork-its-no-coincidence-that-the-porn-industry-has-embraced-virtual-reality (consulté le 15 juin 2017).

3. C'est après avoir écrit les chansons que Björk affirme s'être rendu compte d'avoir tissé, sans le savoir, la trame narrative d'une tragédie grecque. Voir : Brigid Delaney, *loc. cit.*

4. Voir : www.youtube.com/watch?v=YGn1pJIpZw8 (consulté le 24 mai 2017).

5. Nom du personnage principal incarné par Björk dans ce long métrage paru en 2000 et qui remporta la Palme d'or au 53e Festival de Cannes.

6. Voir : www.youtube.com/watch?v=gQEyezu7G20 (consulté le 24 mai 2017). Si le disque présuppose un ordre chronologique des pièces, il est étrange de remarquer qu'il n'est pas suivi dans le cadre de l'exposition, *Stonemilker* étant la première pièce figurant sur l'album et semblant donc préluder au sein de la trame narrative la rupture de Björk.

7. Voir : www.youtube.com/watch?v=iIhLCXmrCm8 (consulté le 24 mai 2017).

8. Le Dentsu Lab Tokyo se veut une équipe de réflexion créative combinant recherche et développement à travers les nouvelles technologies. Il œuvre tant dans le domaine de la publicité que des arts de la scène et des productions télévisuelles et cinématographiques. Un de leurs plus récents projets est une collaboration avec le musicien Brian Eno. Voir : http://dentsulab.tokyo (consulté le 24 mai 2017).

9. Sur Neri Oxman, voir : www.materialecology.com (consulté le 24 mai 2017).

10. Voir : www.youtube.com/watch?v=wMCOCvrFJgw et www.youtube.com/watch?v=HAXvkbOzK6E (consultés le 24 mai 2017).

11. La biophilie est un néologisme inventé par Edward O. Wilson se définissant comme un « penchant naturel, instinctif, qui nous pousse à nous intéresser à la vie et à ses processus, et rechercher un contact, authentique ou dérivé, mais intime, avec le vivant dans ses différents niveaux d'expression » (www.humanite-biodiversite.fr/article/biophilie, consulté le 24 mai 2017).

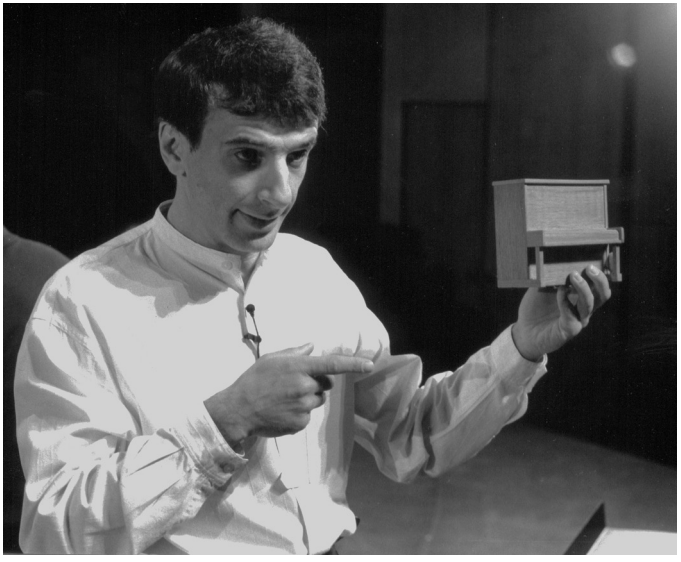
12. Initialement développé par Björk Guðmundsdóttir, la ville de Reykjavïk et l'Université d'Islande, le Biophilia Educational Project réunit la majorité des pays scandinaves et vise à inspirer les enfants de dix à douze ans à explorer leur créativité à travers l'apprentissage de la musique, de la nature, des sciences et des nouvelles technologies. Voir : http://biophiliaeducational.org (consulté le 24 mai 2017).

13. Mathias Augustyniak et Michael Amzalag de M/M Paris, Sjón, Scott Snibbe, Sarah Stocker et Mark Danks de Kodama Studios, Touch Press, Max Weisel de Relative Wave, Nikki Deben, Stephen Malinowski et John F. Simon, Jr.

14. À titre de réalisateur de vidéoclips, Michel Gondry est notamment connu pour ses nombreuses collaborations avec les Rolling Stones. Il s'est également retrouvé derrière la caméra pour le long métrage *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), ainsi que pour le documentaire *An Animated Conversation with Noam Chomsky* (2013).

15. Spike Jonze a notamment réalisé des vidéoclips pour The Chemical Brothers, R.E.M., The Beastie Boys et Arcade Fire. Il est également le réalisateur des longs métrages *Being John Malkovitch* (1999) et *Her* (2013).

16. Nous faisons ici référence à *Family*, la « pièce maîtresse » de l'exposition.



Jacques Piperni dans la première version du spectacle jeunesse *Le piano muet* (livret de Gilles Vigneault, musique de Denis Gougeon), 1996.

Les illustrations

Les illustrations de ce numéro consistent en des photographies d'archives de la SMCQ. S'agissant de souligner le 50e anniversaire de cet organisme voué à la création musicale depuis 1966, nous avons choisi 50 photographies. À noter toutefois qu'il ne s'agit pas systématiquement d'une image par saison artistique, car toutes les saisons ne sont pas documentées, tandis que d'autres le sont abondamment. Nous obtenons ainsi une sorte de « *scrapbook* » dont le parcours, disposé chronologiquement, correspond à une véritable traversée de l'histoire de cette société. Certaines de ces images font d'ailleurs écho, plus ou moins subtilement, au contenu ou aux auteurs des articles du numéro. Si ce florilège a été choisi par le rédacteur en chef, c'est Noémie Pascal – musicologue et adjointe à la direction générale de la SMCQ – qui en a rédigé toutes les légendes. Nous la remercions vivement. Ces photographies concernent non seulement des concerts, mais aussi des réunions, des évènements festifs, des tournées et des répétitions, par exemple. Bien entendu, les saisons régulières occupent beaucoup de place, mais des photographies proviennent également des éditions du festival Montréal/Nouvelles Musiques, du volet SMCQ Jeunesse et de la Série hommage. Nous remercions l'équipe de la SMCQ (en particulier Jacques Cabana) de nous avoir donné accès à ces archives. L'intégrale de ces photographies, dont certaines – parmi les plus récentes – sont originalement en couleurs, peut aussi être visionnée sur notre site Web (www.revuecircuit.ca).

Les auteurs

Louise Bail

Louise Bail est détentrice d'un doctorat en études et pratiques des arts de l'UQAM (2012), dont l'essai s'intitule *Kopernikus : la berceuse à Claude Vivier, contrepoint imaginaire à trois voix*, sous la direction de Louis Jacob, sociologue (UQAM), Robert Dion, études littéraires (UQAM) et Dujka Smoje, musicologue (Université de Montréal). Dans le domaine universitaire, elle a également à son crédit un mémoire de maîtrise sous la direction de Jacques Chailley : *Les procédés de composition chez Claude Champagne* (Sorbonne, Institut de musicologie, 1972). Parmi ses principales réalisations, notons la conception (en collaboration), la rédaction et l'animation de près de 200 émissions de la série *Musique de Canadiens* au réseau FM 100,7 de la Société Radio-Canada (1978-1982). En 1980, elle participe à la fondation de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (ARMuQ), devenue la Société québécoise de recherche en musique (SQRM). Parmi ses publications, citons une monographie sur le compositeur Jean Papineau-Couture (*Jean Papineau-Couture : la vie, la carrière et l'œuvre*, 1986) et un ouvrage sur Maryvonne Kendergi (*La musique en partage*, 2002) qui lui a valu le prix Maxime-Raymond 2006, décerné par l'Institut d'histoire de l'Amérique française, *Arias pour Claude Vivier* (Fides, 2014) et un roman, *La fêlure* (Fides, 2016), inspiré de ses travaux sur l'imaginaire sacré de Claude Vivier.

Réjean Beaucage

Après être passé par le baccalauréat en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal, Réjean Beaucage s'est tourné simultanément vers la musique, en tant que batteur autodidacte, et vers la radio, principalement à CIBL-FM, où il a été recherchiste, metteur en ondes, réalisateur et animateur de 1985 à 2002. Se dirigeant ensuite vers le journalisme écrit, il collabore régulièrement, depuis mai 2001, au journal culturel montréalais *Voir*. Depuis 2000, on a pu lire ses contributions dans *Circuit, musiques contemporaines* et il a été membre du comité de rédaction de la revue de 2003 à 2010. À l'occasion, on trouve aussi sa signature dans *La Scena Musicale* et dans *Improjazz* (France). Il est l'auteur d'un essai retraçant l'histoire de la Société de musique contemporaine du Québec (Septentrion, 2011). Depuis 2010, il est directeur général de la société de concerts Réseaux des arts médiatiques.

Michel Gonneville

En presque de 40 ans de carrière, Michel Gonneville s'est impliqué dans plusieurs initiatives et sociétés liées à la musique de création, a écrit des articles spécialisés et donné des conférences et des classes de maître au Canada et ailleurs. Pédagogue apprécié, il a enseigné principalement la composition et l'analyse, notamment au Conservatoire de musique de Montréal de 1997 à 2015. Il a composé de nombreuses œuvres pour des solistes et groupes musicaux locaux et étrangers et a collaboré avec plusieurs artistes à la réalisation de projets multidisciplinaires. Ayant été inspirée au départ par les techniques et la pensée des Stockhausen et Pousseur, de même que par les courants du postmodernisme québécois et mondial, sa musique singulière trouve un équilibre entre formalisme et expression, rigueur et narrativité ; elle commente parfois l'Histoire, joue avec la mélodie tout en en déjouant les réflexes, se permet quelques incursions microtonales et aussi quelques évocations assez directes.

Solenn Hellégouarch

Détentrice d'une licence en musique de l'Université Rennes 2 (2007), Solenn Hellégouarch poursuit ses études au Québec où elle obtient une maîtrise (2010), puis un doctorat (2015) en musicologie. Sa thèse portant sur les collaborations réalisateur-compositeur de Norman McLaren-Maurice Blackburn et David Cronenberg-Howard Shore a été dirigée par Michel Duchesneau et Serge Cardinal. Membre du laboratoire de recherche-création La création sonore (Université de Montréal), son intérêt pour les rapports de la musique et de l'image l'a amenée à donner plusieurs conférences au Canada, aux États-Unis et en France. Elle a publié dans *Intersections*, *Revue musicale* OICRM (RMO), sur www.creationsonore.ca, dans *Son-image-geste : une interaction illusoire ?* (L'Harmattan, 2016), et a codirigé avec Serge Cardinal le numéro « Musiques aux limites de l'image / Images at the Limits of Music » de *Circuit, musiques contemporaines* (vol. 26, nº 3, 2016). Elle prépare

actuellement un livre émanant de ses recherches doctorales pour la collection « MusicologieS » des Éditions Vrin (Paris). Directrice administrative et secrétaire de rédaction de *Circuit*, Solenn Hellégouarch est aussi coordonnatrice éditoriale de la RMO.

Aiyun Huang

Aiyun Huang est à la fois soliste, musicienne de chambre, chercheure, productrice et professeure. Véritable championne de la nouvelle musique, elle a créé plus de 100 œuvres au cours des deux dernières décennies, collaborant avec des compositeurs à l'international. Elle a publié le DVD *Save Percussion Theatre* chez Mode Records et « The Drama of Percussion » dans le *Cambridge Companion to Percussion* (2016) afin de documenter certaines des œuvres les plus importantes de percussion théâtrale. Récemment, elle a joué en tant que soliste avec l'Ensemble Aventa, le quatuor à cordes St. Lawrence, l'Orchestre de la Suisse romande et l'Orchestre symphonique de Taipei. On la verra bientôt au Centre Banff pour les arts et la créativité, au Festival soundSCAPE, à NYO Canada, au Théâtre national de Taipei, au symposium Transplanted Roots, avec l'Orchestre symphonique de San Diego et au Festival Sweetwater. Aiyun Huang est née à Kaohsiung (Taïwan).

Jimmie LeBlanc

Jimmie LeBlanc détient un doctorat en composition de l'École de musique Schulich de l'Université McGill. On compte au nombre des interprètes de sa musique l'Ensemble Contrechamps, Esprit Orchestra, le Quatuor Bozzini et la Camerata Aberta. En 2008, il a participé au Forum du Nouvel Ensemble Moderne, à Lyon, où il a également effectué une résidence au GRAME. Jimmie LeBlanc a mérité un troisième prix au Lutosławski Award 2008, ainsi que le prix Jules-Léger de la nouvelle musique de chambre 2009 pour son œuvre *L'espace intérieur du monde*. Il est l'auteur de *Luigi Nono et les chemins de l'écoute* (L'Harmattan, 2010), de « Xenakis' Aesthetics : The Paradoxes of a Formalist Intuition » (*Xenakis Matters*, Pendragon Press 2012), et de deux contributions à l'ouvrage *La création musicale au Québec* (dir. Jonathan Goldman, PUM, 2014) : « Denys Bouliane, Maître de jeu » et « Serge Provost : une approche spectrale de la transtextualité ».

Nicolas-Alexandre Marcotte

Organiste et claveciniste, Nicolas-Alexandre Marcotte enseigne au Cégep et à l'Université de Sherbrooke. Il a étudié auprès de Luc Beauséjour, Mireille Lagacé et Bernard Lagacé. Après ses études au Conservatoire de musique de Montréal, il suivait un doctorat en interprétation de l'orgue – axé sur la musique d'Olivier Messiaen – sous la direction de Réjean Poirier à l'Université de Montréal. Des séjours en Europe lui ont permis de se perfectionner auprès de plusieurs professeurs dont plus particulièrement Michael Radulescu. Il a remporté le premier prix du Concours Lynwood Farnham du Collège royal canadien des organistes ainsi que le deuxième prix du National Organ Competition of Canada à Toronto. Son premier disque, consacré à la musique d'orgue de J.-S. Bach (étiquette XXI - Universal), a reçu l'éloge de la critique. Consacrant une importante part de ses activités d'interprète à la musique contemporaine et à la création d'œuvres nouvelles, Nicolas-Alexandre Marcotte est également animateur et réalisateur d'émissions musicales et culturelles sur la chaîne RadioVM.

Maxime McKinley

Compositeur, Maxime McKinley a étudié à Montréal avec Michel Gonneville et Isabelle Panneton avant de se perfectionner à Paris auprès de Martin Matalon et Gérard Pesson. Il a reçu les prix Opus « Compositeur de l'année » (2014) et « Article de l'année » (2015), le prix d'Europe de composition (2009), ainsi que 11 prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fondation SOCAN (2003-2011). Ses œuvres sont jouées régulièrement au Canada et ailleurs dans le monde, par plusieurs solistes, ensembles et orchestres renommés. Ses textes ont paru dans diverses revues, notamment *Circuit, musiques contemporaines*, dont il est le rédacteur en chef depuis 2016. Il a été compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de septembre 2011 à mai 2014 et a récemment terminé un projet de recherche-création portant sur la poésie de Philippe Beck à la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique, avec le soutien du FRQSC.

Résumés/Abstracts

Réjean Beaucage

SMCQ : faire durer le présent

Il y a maintenant 50 ans que la SMCQ nous présente la « musique d'aujourd'hui », et presque aussi longtemps que des voix s'élèvent pour se plaindre d'un « goût du jour » qui n'est pas le leur. Examinant quelques-unes des critiques tenues à l'égard de la SMCQ au cours des ans et cédant la parole à son directeur artistique Walter Boudreau, rencontré lors d'un entretien, l'auteur démontre que le mandat de l'institution a évolué depuis sa fondation : les ensembles consacrés au genre se sont multipliés à sa suite, le bassin de compositeurs a connu un développement exponentiel, et il convient maintenant d'entretenir le répertoire que l'on mettait au monde dans les années 1960, en veillant bien sûr à ne pas négliger les nouvelles voix. En examinant les concerts de la 51e saison de la société (2016-2017), on découvre comment Boudreau parvient à s'acquitter de cette tâche.

Mots clés : Walter Boudreau, festival MNM, Serge Garant, programmation, Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ).

SMCQ: Making the Present Last

It's been 50 years now since the SMCQ began presenting "today's music," and voices have been complaining about the representativeness of its programs since almost as long. Looking at some of the critiques made against SMCQ through the years and meeting with Walter Boudreau, its current artistic director, the author shows that The Times They Are a-Changin' *indeed. There are many more contemporary music ensembles now than back then, while the number of composers has exploded. So it's become vital to preserve a repertoire that did not exist before while also making way for new voices. Looking at SMCQ's 51st season program, we can see how Boudreau manages to meet this challenge.*

Keywords: Walter Boudreau, MNM festival, Serge Garant, program, Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ).

Aiyun Huang

La vie qui bat : *Drumming* de Steve Reich et chorégraphie

La musique de Steve Reich a été largement commentée. Dans cet article, je me concentrerai sur les mises en chorégraphie des performances en direct de *Drumming* (1971). *Drumming* constitue peut-être la première œuvre la plus importante de Reich et l'aboutissement de ses diverses explorations musicales et techniques de composition. J'ai choisi trois chorégraphes : Laura Dean, créatrice de la première mise en chorégraphie de la musique de *Drumming* (1972) ; Anne Teresa De Keersmaeker, une chorégraphe dont les travaux tels que *Drumming* (1998) partagent avec Reich son principe sous-jacent des « structures comme processus » ; et Ginette Laurin, dont *La vie qui bat* (1999) était une production conjointe entre la compagnie de danse montréalaise O Vertigo et la Société

de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Ce numéro célébrant le 50e anniversaire de la SMCQ, cet article se concentrera sur la réalisation et l'interprétation de *La vie qui bat*. En préparant cet article, l'auteure s'est entretenue avec Russell Hartenberger (Steve Reich and Musicians), Ginette Laurin et Walter Boudreau (directeur artistique de la SMCQ).

Mots clés : *Drumming*, *La vie qui bat*, Steve Reich, Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), O Vertigo.

La vie qui bat*: Steve Reich's* Drumming *and Dance Choreography*

The music of Steve Reich has been widely written about. In this article I will focus on choreographies set to live performances of Drumming *(1971).* Drumming *is perhaps Reich's most important early work and a culmination of his various musical explorations and compositional techniques. I have selected three choreographers: Laura Dean, creator of the first choreography set to the music of* Drumming *(1972); Anne Teresa De Keersmaeker, a choreographer whose works such as* Drumming *(1998) share Reich's underlying principle of structures as processes; and Ginette Laurin, whose* La vie qui bat *(1999) was a joint production between Montreal dance company O Vertigo and the Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). As this issue celebrates SMCQ's 50th anniversary, this article will center on the making and performance practice of* La vie qui bat. *In preparing this article, the author interviewed Russell Hartenberger (Steve Reich and Musicians), Ginette Laurin, and Walter Boudreau (Artistic Director of the SMCQ).*

Keywords: Drumming, La vie qui bat, *Steve Reich*, *Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ)*, *O Vertigo*.

Louise Bail

L'apport de Maryvonne Kendergi à la SMCQ

Pour mesurer l'apport de Maryvonne Kendergi à la SMCQ, il est nécessaire de survoler sa carrière québécoise en s'appuyant sur la solide formation universitaire et professionnelle que lui dispensèrent les institutions parisiennes (1929-1952). De passage à Montréal, elle est retenue par Radio-Canada pour sa voix exceptionnelle et commence, en septembre 1956, une brillante carrière radiophonique de promotrice de la musique contemporaine. Graduellement, Kendergi intègre les arcanes de l'avant-garde montréalaise, grâce, entre autres, à la venue de Stockhausen à Montréal en 1958, aux projets des compositeurs dans l'organisation de la Semaine internationale de musique actuelle (1961) et dans la fondation de la SMCQ (1966), puis au rayonnement de celle-ci, liant ses activités à celles de l'Université de Montréal avec la mise sur pied des *Musialogues* (1969). Se dégage de l'article, le rôle qu'amenèrent à jouer les exceptionnelles compétences de Kendergi dans l'expansion de la SMCQ.

Mots clés : animatrice, Maryvonne Kendergi, *Musialogues*, musicographe de radio, Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ).

Maryvonne Kendergi's Contributions to the SMCQ

To measure Maryvonne Kendergi's contributions to the SMCQ, it is necessary to revisit her career in Quebec, which was based on the solid academic and professional training she received at Parisian institutions from 1929 to 1952. Thereafter, in Montreal, she was hired by Radio-Canada for her exceptional voice, and in September 1956, she embarked on a brilliant radio career as a promoter of contemporary music. Kendergi gradually introduced the listening public to the arcana of the Montreal avant-garde. In this endeavour she was encouraged by Stockhausen's arrival in Montreal in 1958, by composers' efforts in organizing International

Music Week in 1961, by the foundation of the SMCQ *in 1966, and by the influence of the latter organization, particularly in its collaboration with the Université de Montréal in establishing the* Musialogues *in 1969. The role of Kendergi's exceptional skills in broadening the influence of the* SMCQ *is explored in this article.*

Keywords: host, Maryvonne Kendergi, Musialogues, *music journalist, Société de musique contemporaine du Québec (*SMCQ*).*

Michel Gonneville

La joie de la matière (les parallèles se touchent…) : *Circuits parallèles*, de Nicolas Gilbert

Bien que d'une écriture instrumentale en apparence conventionnelle, loin des techniques de jeu alternatives, *Circuits parallèles* du compositeur montréalais Nicolas Gilbert entraîne l'auditeur dans une riche aventure formelle, basée sur la perception d'éléments clairement définis et réitérés, mais aussi constamment recontextualisés et renouvelés. Au sein de choix compositionnels parfois éclectiques, comme le langage qui en résulte, la série dodécaphonique laisse une marque profonde, et certaines techniques numériques et distributionnelles qui lui sont reliées maintiennent ce métathématisme dans une tension fertile entre rigueur d'une part, et une expressivité, une animation ludique et une force dramatique remarquables d'autre part.

Mots clés : analyse musicale, dodécaphonisme, *Circuits parallèles*, Nicolas Gilbert, Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ).

A Matter of Joy (Where Parallels Meet…):* Circuits parallèles*, by Nicolas Gilbert

While listening to Circuits parallèles *by the Montreal-based composer Nicolas Gilbert, a superficial evaluation might linger on the rather conventional instrumental writing, far from any use of extended techniques. But the piece throws the listener into a very rich formal adventure, eliciting perception of clearly defined and reiterated elements, constantly recontextualized and renewed. Among compositional choices as eclectic as the language they generate, the twelve-tone row makes a profound imprint, and some related numerical and distributional techniques maintain this metathematism in a fertile tension between strictness on the one hand, and remarkable expressiveness, playfulness and dramatic strength, on the other.*

Keywords: Circuits parallèles, *Nicolas Gilbert, musical analysis, Société de musique contemporaine du Québec (*SMCQ*), twelve-tone technique.*

Emmanuelle Lizère entourée d'enfants lors d'une représentation de *Fonoformies*, en mars 2015, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal). Photo : Delphine Delair.

Félix Beaulieu-Duchesneau et les marionnettes de Louise Lapointe dans le cadre du spectacle jeunesse *Tapajungle !* (Michel Viau et Johanne Latreille), 2003.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

CIRCUIT a été fondée en 1989 à l'initiative de Lorraine Vaillancourt, fondatrice et directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (en résidence à l'Université de Montréal), et de Jean-Jacques Nattiez (musicologue à la Faculté de musique de cette même université), son premier rédacteur en chef. La revue publie en français et en anglais des articles, des documents et des dossiers sur la musique contemporaine qui se fait au Québec, en Amérique du Nord et ailleurs. Conçue à la fois comme une revue d'art et un instrument de réflexion esthétique, elle s'adresse à tous ceux qui se sentent concernés par les enjeux de la création musicale et artistique contemporaine. Résumés en français et en anglais. La revue paraît trois fois par année.

Abonnements:

Circuit, musiques contemporaines
Faculté de musique – Université de Montréal,
C.P. 6128 succ. Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél.: (514) 343-6388 • Courriel : info@revuecircuit.ca

Pour la vente au numéro, voyez votre libraire habituel ou visitez :

www.revuecircuit.ca

L'abonnement inclut tous les numéros du volume choisi.
Veuillez m'abonner à CIRCUIT

☐ vol. 26, 1-2-3 (2016) ☐ vol. 27, 1-2-3 (2017)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pays Code postal

Courrier électronique

Téléphone

☐ Chèque ci-joint ☐ Mandat postal
☐ Visa ☐ Mastercard

N° Date d'expiration

	Canada/USA	Autres pays
Numéro simple	18$ CA	28$ CA
Abonnement*		
Individus	45$ CA	60$ CA
Institutions	87$ CA	114$ CA
Étudiants et membres de l'UNEQ et de la FAMEQ	33$ CA	50$ CA

(photocopie de carte d'étudiant ou carte de membre)

Port compris et taxe incluse.

*Pour les abonnés, anciens numéros (sauf volumes précédent et en cours) disponibles pour 5$CA.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS:

☐ vol. 1, nº 1 (1990) Postmodernisme (épuisé)
☐ vol. 1, nº 2 (1990) Montréal musiques actuelles
☐ vol. 2, nos 1-2 (1991) Claude Vivier (épuisé)
☐ vol. 3, nº 1 (1992) Boulez au Canada: portrait d'impact
☐ vol. 3, nº 2 (1992) Opéra? Gauvreau, Provost, Kagel
☐ vol. 4, nos 1-2 (1993) Électroacoustique-Québec: l'essor
☐ vol. 5, nº 1 (1994) Gilles Tremblay: réflexions
☐ vol. 5, nº 2 (1994) Espace Xenakis
☐ vol. 6, nº 1 (1995) Tremblay / Varèse / Messiaen
☐ vol. 6, nº 2 (1995) Musique actuelle?
☐ vol. 7, nº 1 (1996) Ruptures?
☐ vol. 7, nº 2 (1996) Serge Garant
☐ vol. 8, nº 1 (1997) Autoportraits. Montréal, l'après 1967
☐ vol. 8, nº 2 (1997) Québecage
☐ vol. 9, nº 1 (1998) L'air du temps
☐ vol. 9, nº 2 (1998) Carte blanche à Bouliane et Rea
☐ vol. 10, nº 1 (1999) Québec: génération fin de siècle
☐ vol. 10, nº 2 (1999) Les racines de l'identité
☐ vol. 11, nº 1 (2000) Analyses
☐ vol. 11, nº 2 (2000) Le quatuor à cordes selon Schafer
☐ vol. 11, nº 3 (2001) Perceptions
☐ vol. 12, nº 1 (2001) Henri Pousseur: visages
☐ vol. 12, nº 2 (2002) Opéra aujourd'hui
☐ vol. 12, nº 3 (2002) La route de soi
☐ vol. 13, nº 1 (2002) L'électroacoustique: à la croisée des chemins?
☐ vol. 13, nº 2 (2003) Qui écoute? 1
☐ vol. 13, nº 3 (2003) Électroacoustique : nouvelles utopies
☐ vol. 14, nº 1 (2003) Qui écoute? 2
☐ vol. 14, nº 2 (2004) Montréal / Nouvelles Musiques
☐ vol. 14, nº 3 (2004) Frank Zappa : 10 ans après (épuisé)
☐ vol. 15, nº 1 (2004) Interpréter la musique (d') aujourd'hui
☐ vol. 15, nº 2 (2005) Carte d'identités
☐ vol. 15, nº 3 (2005) Souvenirs de Darmstadt
☐ vol. 16, nº 1 (2005) Écrire l'histoire de la musique du xxe siècle
☐ vol. 16, nº 2 (2006) Musique de création et jeunes publics
☐ vol. 16, nº 3 (2006) À musique contemporaine, supports contemporains?
☐ vol. 17, nº 1 (2007) Le génome musical
☐ vol. 17, nº 2 (2007) Plein sud : avant-gardes musicales en Amérique latine au xxe siècle
☐ vol. 17, nº 3 (2007) Musique *in situ*
☐ vol. 18, nº 1 (2008) La fabrique des œuvres
☐ vol. 18, nº 2 (2008) Postiches et mélanges
☐ vol. 18, nº 3 (2008) Claude Vivier, 25 ans après – une introspection
☐ vol. 19, nº 1 (2009) Composer au féminin
☐ vol. 19, nº 2 (2009) Stockhausen au Québec
☐ vol. 19, nº 3 (2009) Pionniers canadiens de la lutherie électronique
☐ vol. 20, nos 1-2 (2010) La musique contemporaine d'hier à demain
☐ vol. 20, nº 3 (2010) Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain
☐ vol. 21, nº 1 (2011) Du spirituel dans l'art?
☐ vol. 21, nº 2 (2011) Musiciens sans frontières
☐ vol. 21, nº 3 (2011) Musique automatiste? Pierre Mercure et le *Refus global*
☐ vol. 22, nº 1 (2012) Arts de la synchronisation
☐ vol. 22, nº 2 (2012) Glenn Gould et la création
☐ vol. 22, nº 3 (2012) *Viva la musica!* Ana Sokolović
☐ vol. 23, nº 1 (2013) La musique des objets
☐ vol. 23, nº 2 (2013) Préservation du patrimoine culturel contemporain
☐ vol. 23, nº 3 (2013) Géométries durables: pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne
☐ vol. 24, nº 1 (2014) Denis Gougeon en six thèmes
☐ vol. 24, nº 2 (2014) La recherche musicale: aux croisements de l'art et de la science
☐ vol. 24, nº 3 (2014) Pactes faustiens: l'hybridation des genres musicaux après Romitelli
☐ vol. 25, nº 1 (2015) Contenir le sonore : les nouveaux profils de la notation
☐ vol. 25, nº 2 (2015) Empreintes écologiques
☐ vol. 25, nº 3 (2015) Tzadik : l'esthétique discographique selon John Zorn
☐ vol. 26, nº 1 (2016) John Rea : une masquographie raisonnée
☐ vol. 26, nº 2 (2016) Commander une œuvre : mécanismes et influences
☐ vol. 26, nº 3 (2016) Musiques aux limites de l'image / Images at the Limits of Music
☐ vol. 27, nº 1 (2017) Réflexions sur le métier de compositeur : identité et singularités

Voyez nos offres spéciales pour compléter votre collection à l'adresse www.revuecircuit.ca/abonnement

23 au 28 octobre 2017

akousma.ca

Festival international des
musiques numériques immersives

AKOUSMA

14E ÉDITION

Le Vivier
USINE C
C M M

Conseil des arts du Canada Canada Council for the Arts
Conseil des arts et des lettres Québec
CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL
Patrimoine canadien Canadian Heritage
FONDATION SOCAN FOUNDATION

Festival International du Film sur l'Art

LE FIFA

International Festival of Films on Art

Une présentation du Conseil des arts de Montréal en tournée et du Festival International du Film sur l'Art (FIFA)

DÉCOUVERTES DU FILM SUR L'ART

1er octobre 2017 – 17 mai 2018

Entrée libre

lefifa.org

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL 60 ANS

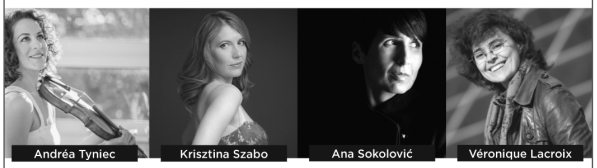
LA VITRINE .COM

accès culture Montréal

ADICIM

ECM+ Ensemble contemporain de Montréal
Véronique Lacroix | Directrice artistique

World New Music Days : Reprise



Programme
Ana Sokolović (CAN) : *Concerto pour violon* (création)
Pesma
Martin Rane Bauck (Norvège) : *Wie Tau von dem...*
Grzegorz Pieniek (Pologne) : *Jede Nacht besucht...*
Iñaki Estrada (Espagne) : *Astiro*

ECM+, 12 musiciens
Véronique Lacroix, direction
Andréa Tyniec, violon
Krisztina Szabo, mezzo

Montréal
Mardi 14 novembre 2017, 19h30
Salle de concert du Conservatoire
www.ecm.qc.ca - Tél. : 514 524-0173

Aussi à Vancouver
Lundi 6 novembre
ISCM Word New Music Days 2017

CALQ · Conseil des arts de Montréal · Conseil des Arts du Canada / Canada Council for the Arts · LE DEVOIR · CONSERVATOIRE de musique de Montréal · AIMIA · music main · SOCAN Foundation

Canadian New Music Network
Réseau canadien pour les musiques nouvelles

DEVENEZ MEMBRE DU RCMN

Tissez des liens avec des centaines d'organismes et individus : directeurs artistiques, orchestres, groupes indépendants, diffuseurs, pédagogues, compositeurs, interprètes, improvisateurs, chercheurs, administrateurs, gérants, mélomanes, et plus encore. L'intérêt que nous partageons pour la musique de création nous rassemble, dans la célébration de la diversité artistique, sous un objectif commun : offrir plus de musiques nouvelles au public canadien.

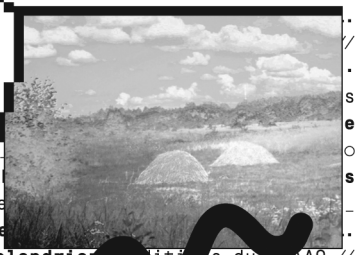
COLLECTIVEMENT, NOUS POUVONS FAIRE UNE DIFFÉRENCE

Renseignez-vous sur nos services aux membres, nos FORUM, nos efforts de représentation, etc. :

www.reseaumusiquesnouvelles.ca

http://www.rcaaq.org

Calendrier · Éditions_du_RCAAQ // **Offres_d*emploi** > Publications_des_centres_d'artistes · **Appels_de_dossiers** > Offres_de_résidence > Espace_livres · Liens // **reseauartactuel.org** \\ **Devenir_partenaire** ¬ Mémoires > Bulletin_hebdomadaire ◊ Actualités ○ **Nouvelles** > Répertoire_RCA > **Expositions_et_événements** ● Regroupement_des_centres_d'artistes_autogérés_du_Québec // **Formation_professionnelle** [**reseauartactuel.org**] Devenir_membre ◊ **Calendrier** · Éditions_du_RCAAQ // **Offres_d*emploi** > Publications_des_centres_d'artistes · **Appels_de_dossiers** > Offres_de_résidence > Espace_livres · Liens // **reseauartactuel.org** \\ **Devenir_partenaire** ¬ Mémoires > Bulletin_hebdomadaire ◊ Actualités ○ **Nouvelles** > Répertoire_RCA > **Expositions_et_événements** ● Regroupement_des_centres_d'artistes_autogérés_du_Québec // **Formation_professionnelle** [**reseauartactuel.org**] Devenir_membre ◊ **Calendrier** · Éditions_du_RCAAQ //



RÉSEAU ARTACTUEL

Imprimé sur du papier Rolland opaque 30
30 % postconsommation, accrédité ÉcoLogo et fait à partir de biogaz.

30%

PERMANENT

BIO GAZ
ÉNERGIE

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

DÉJÀ PARUS

POSTMODERNISME (vol. 1, nº 1, 1990)
MONTRÉAL MUSIQUES ACTUELLES (vol. 1, nº 2, 1990)
CLAUDE VIVIER (vol. 2, nº 1-2, 1991)
BOULEZ AU CANADA : PORTRAIT D'IMPACT (vol. 3, nº 1, 1992)
OPÉRA ? GAUVREAU, PROVOST, KAGEL (vol. 3, nº 2, 1992)
ÉLECTROACOUSTIQUE-QUÉBEC : L'ESSOR (vol. 4, nº 1-2, 1993)
GILLES TREMBLAY : RÉFLEXIONS (vol. 5, nº 1, 1994)
ESPACE XENAKIS (vol. 5, nº 2, 1994)
TREMBLAY/VARÈSE/MESSIAEN (vol. 6, nº 1, 1995)
MUSIQUE ACTUELLE ? (vol. 6, nº 2, 1995)
RUPTURES ? (vol. 7, nº 1, 1996)
SERGE GARANT (vol. 7, nº 2, 1996)
AUTOPORTRAITS. MONTRÉAL, L'APRÈS 1967 (vol. 8, nº 1, 1997)
QUÉBÉCAGE (vol. 8, nº 2, 1997)
L'AIR DU TEMPS (vol. 9, nº 1, 1998)
CARTE BLANCHE À BOULIANE ET REA (vol. 9, nº 2, 1998)
QUÉBEC : GÉNÉRATION FIN DE SIÈCLE (vol. 10, nº 1, 1999)
LES RACINES DE L'IDENTITÉ (vol. 10, nº 2, 1999)
ANALYSES (vol. 11, nº 1, 2000)
LE QUATUOR À CORDES SELON SCHAFER (vol. 11, nº 2, 2000)
PERCEPTIONS (vol. 11, nº 3, 2001)
HENRI POUSSEUR : VISAGES (vol. 12, nº 1, 2001)
OPÉRA AUJOURD'HUI (vol. 12, nº 2, 2002)
LA ROUTE DE SOI (vol. 12, nº 3, 2002)
L'ÉLECTROACOUSTIQUE : À LA CROISÉE DES CHEMINS ? (vol. 13, nº 1, 2002)
QUI ÉCOUTE ? 1 (vol. 13, nº 2, 2003)
ÉLECTROACOUSTIQUE : NOUVELLES UTOPIES (vol. 13, nº 3, 2003)
QUI ÉCOUTE ? 2 (vol. 14, nº 1, 2003)
MONTRÉAL/NOUVELLES MUSIQUES (vol. 14, nº 2, 2004)
FRANK ZAPPA : 10 ANS APRÈS (vol. 14, nº 3, 2004)
INTERPRÉTER LA MUSIQUE (D')AUJOURD'HUI (vol. 15, nº 1, 2004)
CARTE D'IDENTITÉS (vol. 15, nº 2, 2005)
SOUVENIRS DE DARMSTADT : RETOUR SUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE DU DERNIER DEMI-SIÈCLE (vol. 15, nº 3, 2005)
ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DU XXe SIÈCLE (vol. 16, nº 1, 2005)
MUSIQUE DE CRÉATION ET JEUNES PUBLICS (vol. 16, nº 2, 2006)
À MUSIQUE CONTEMPORAINE, SUPPORTS CONTEMPORAINS ? (vol. 16, nº 3, 2006)
LE GÉNOME MUSICAL (vol. 17, nº 1, 2007)
PLEIN SUD : AVANT-GARDES MUSICALES EN AMÉRIQUE LATINE AU XXe SIÈCLE (vol. 17, nº 2, 2007)
MUSIQUE *IN SITU* (vol. 17, nº 3, 2007)
LA FABRIQUE DES ŒUVRES (vol. 18, nº 1, 2008)
POSTICHES ET MÉLANGES (vol. 18, nº 2, 2008)
CLAUDE VIVIER, VINGT-CINQ ANS APRÈS (vol. 18, nº 3, 2008)
COMPOSER AU FÉMININ (vol. 19, nº 1, 2009)
STOCKHAUSEN AU QUÉBEC (vol. 19, nº 2, 2009)
PIONNIERS CANADIENS DE LA LUTHERIE ÉLECTRONIQUE (vol. 19, nº 3, 2009)
LA MUSIQUE CONTEMPORAINE D'HIER À DEMAIN (vol. 20, nº 1-2, 2010)
GILLES TREMBLAY, OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN (vol. 20, nº 3, 2010)
DU SPIRITUEL DANS L'ART ? (vol. 21, nº 1, 2011)
MUSICIENS SANS FRONTIÈRES (vol. 21, nº 2, 2011)
Numéro préparé sous la direction de Nathalie Fernando rassemblant des réflexions d'ethnomusicologues, de musicologues, de compositeurs et d'anthropologues sur divers aspects de la création contemporaine à l'échelle mondiale. Contributions de Kofi Agawu, Philippe Leroux, Bernard Lortat-Jacob, René Orea, Michael Tenzer et Bob W. White.

MUSIQUE AUTOMATISTE ? PIERRE MERCURE ET LE *REFUS GLOBAL* (vol. 21, nº 3, 2011)
Sous la direction de Claudine Caron et Jonathan Goldman ; avec contributions de musicologues, compositeurs, et une historienne de la danse. Contient une transcription inédite d'une émission radiophonique de 1961 ; Brian Cherney propose des analyses musicales de *Triptyque* et *Lignes et points* de Mercure.

ARTS DE LA SYNCHRONISATION (vol. 22, nº 1, 2012)
Explore les différentes façons dont la synchronisation entre dans le cercle des préoccupations des musiciens, notamment dès lors que la musique s'associe à d'autres arts qui se déploient dans le temps, comme la danse, le théâtre ou le cinéma. Réalisé conjointement avec la revue *Intermédialités*. Le Cahier d'analyse est consacré à l'œuvre de Michel Longtin.

GLENN GOULD ET LA CRÉATION (vol. 22, nº 2, 2012)
À l'occasion du 80e anniversaire de la naissance de Glenn Gould, ce numéro se penche sur ses activités qui relèvent de la sphère de la création contemporaine, notamment son travail de compositeur, son militantisme en faveur de la musique de son temps et sa réalisation de documentaires radiophoniques. Illustrations de Tim Lee et Cahier d'analyse consacré à une œuvre de Serge Garant.

VIVA LA MUSICA ! ANA SOKOLOVIĆ (vol. 22, nº 3, 2012)
Numéro qui explore l'univers onirique d'Ana Sokolović, dont le travail fut honoré dans le cadre de la troisième édition de la Série hommage de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 2011-2012. Illustrations de Jaber Lutfi.

LA MUSIQUE DES OBJETS (vol. 23, nº 1, 2013)
Sur l'univers inouï de créateurs « patenteux », tels que Nicolas Bernier, Jean-François Laporte et le groupe Sonde, qui font de la musique en détournant des objets du quotidien de leur fonction première.

PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL CONTEMPORAIN (vol. 23, nº 2, 2013)
Aborde la problématique de la préservation du patrimoine musical dans sa relation avec la technique et la technologie. Porte sur la musique électroacoustique, mixte ou l'électronique en temps réel. Sous la direction de Guillaume Boutard. Cahier d'analyse sur une œuvre de Nicole Lizée.

GÉOMÉTRIES DURABLES : POUR LES 25 ANS DU NOUVEL ENSEMBLE MODERNE (vol. 23, nº 3, 2013)
Exploration de genres ou de formations instrumentales qui persistent jusqu'à aujourd'hui (concerto, ensemble « pierrot », etc.), malgré les critiques d'une certaine esthétique moderniste. Illustrations de Martin Lord.

DENIS GOUGEON EN SIX THÈMES (vol. 24, nº 1, 2014)
Parcours dans l'univers musical de Denis Gougeon, célébré dans le cadre de la Série hommage de la SMCQ. Comprend un entretien, un catalogue d'œuvres et un témoignage de son collaborateur fréquent, le metteur en scène Denis Marleau. Le cahier d'analyse lui est dédié également. Illustrations de Michel Goulet.

LA RECHERCHE MUSICALE : AUX CROISEMENTS DE L'ART ET DE LA SCIENCE (vol. 24, nº 2, 2014)
Ce numéro cherche à comprendre la mise en relation de la musique et des sciences, particulièrement ce qui diffère les buts et processus de la recherche musicale de ceux de la recherche scientifique ou de la création musicale. Cahier d'analyse sur une œuvre de Robert Normandeau. Illustrations d'Andrée-Anne Dupuis Bourret.

PACTES FAUSTIENS : L'HYBRIDATION DES GENRES MUSICAUX APRÈS ROMITELLI (vol. 24, nº 3, 2014)
Ce numéro explore l'univers et l'héritage du compositeur franco-italien Fausto Romitelli (1963-2004), disparu trop tôt il y a de cela déjà dix ans, à l'âge de 41 ans, et pour qui la culture populaire (le rock ou la bande dessinée) constituait un horizon inébranlable à partir duquel il construisait son univers inouï. Illustrations de Gianluca Lerici.

CONTENIR LE SONORE : LES NOUVEAUX PROFILS DE LA NOTATION (vol. 25, nº 1, 2015)
Sous la direction d'Isabelle Panneton et Marie-Pierre Brasset, numéro consacré aux enjeux de la notation musicale dans les partitions d'aujourd'hui. Outre des textes des deux rédactrices invitées, le dossier thématique comprend des textes de Georges Forget, Caroline Traube, Pierre Couprie et François-Xavier Féron. Illustrations de Catherine Bolduc.

EMPREINTES ÉCOLOGIQUES (vol. 25, nº 2, 2015)
À travers les contributions de Ricardo Dal Farra, Joel Chadabe, Charles-Antoine Fréchette et DJ Spooky, exploration de la démarche de compositeurs qui intègrent des considérations d'ordre écologique dans leur art. Cahier d'analyse sur une œuvre de Francis Dhomont. Illustrations de Jim Holyoak.

TZADIK : L'ESTHÉTIQUE DISCOGRAPHIQUE SELON JOHN ZORN (vol. 25, nº 3, 2015)
Sous la direction de François-Xavier Féron, parcours dans l'univers musical et graphique de John Zorn et de sa maison de disques Tzadik, à travers les contributions de François-Xavier Féron, Karen Brunel-Lafargue, David Unger, Pierre-Yves Macé, Giuseppe Frigeni, David Konopnicki et Guillaume Boutard. Illustrations de Heung-Heung Chin (Chippy).

JOHN REA : UNE MASQUOGRAPHIE RAISONNÉE (vol. 26, nº 1, 2016)
Dirigé par Jonathan Goldman, ce numéro explore les multiples facettes de l'univers de John Rea, compositeur célébré par la Série hommage 2015-2016 de la SMCQ, à travers les contributions de Jimmie LeBlanc, Maxime McKinley, Anne Marie Messier et Michel Robert, Julien Bilodeau et John Rea lui-même. Illustrations de Nicholas Voeikoff-Erens.

COMMANDER UNE ŒUVRE : MÉCANISMES ET INFLUENCES (vol. 26, nº 2, 2016)
Sous la direction de Michel Duchesneau et Annelies Fryberger, à travers les contributions des directeurs, de Luis Velasco-Pufleau, Mathew Lorenzon, Miriam Akkermann et Theodore Wiprud, ce numéro se penche sur les dynamiques de la commande d'œuvre musicale – de l'évaluation à l'après-commande, en passant par la commande en tant que telle et la question des honoraires. Illustrations de Reynold Arnould.

MUSIQUES AUX LIMITES DE L'IMAGE / IMAGES AT THE LIMITS OF MUSIC (vol. 26, nº 3, 2016)
Sous la direction de Solenn Hellégouarch et Serge Cardinal, ce nouvel opus interroge et repense les rapports entre musiques contemporaines et images en mouvement dans le cadre de pratiques et pensées diverses, actuelles et internationales. Contributions de Philippe Langlois, Salomé Voegelin, Pierre-Yves Macé, Frédéric Dallaire, Ariel Harrod, Mario Gauthier, Pierre Michaud, Karine Bouchard et Simon Gervais. Illustrations de Steve Roden.

RÉFLEXIONS SUR LE MÉTIER DE COMPOSITEUR : IDENTITÉ ET SINGULARITÉS (vol. 27, nº 1, 2017)
Dirigé par Simon Bertrand et à travers les contributions de Paul Bazin, Simon Bertrand, Estelle Lemire et Danick Trottier, ce numéro porte un regard sur le métier de compositeur au Québec au début du XXIe siècle, et ce, notamment à travers les notions d'identité et de singularité. Le numéro est illustré par l'artiste peintre Rita Ezrati.

La SMCQ a toujours suscité le débat. Au départ, elle était le seul organisme voué à la musique contemporaine au Québec (il fut même le premier du genre au Canada). C'était alors une époque héroïque où une poignée de pionniers cherchaient à imposer leurs convictions, envers et contre tous. Avec le temps, l'organisme s'est – en toute conscience – institutionnalisé. En 2017, la SMCQ n'est pas spécialement la voie (ni la voix) de la jeunesse branchée et de l'underground, et le milieu des musiques de création s'est considérablement diversifié durant ce demi-siècle.

MAXIME MCKINLEY

Cela fait […] 50 ans que la SMCQ présente en concert la musique de notre temps. Son demi-siècle fait de la SMCQ l'une des plus anciennes organisations se consacrant à la musique contemporaine, et on peut dégager certaines constantes au cours de ces années, d'autant plus aisément qu'elles s'articulent en deux grandes périodes artistiques : celle du cofondateur Serge Garant (1966-1986) et celle de son successeur Walter Boudreau (depuis 1988), les deux saisons (1986-1987 et 1987-1988) durant lesquelles Gilles Tremblay occupa la direction artistique étant considérées comme un intérim. Parmi ces constantes : le désir de présenter, dans le grand concert du répertoire international, la musique des compositeurs d'ici, en création souvent, et en commande lorsque c'est possible.

RÉJEAN BEAUCAGE

Sarah Albu et l'ensemble de haut-parleurs robotisés de Patrick Saint-Denis dans son œuvre *Sway Array*, créée lors du concert *Luminico* dans le cadre de la 7e édition de MNM, le 4 mars 2015 à l'Agora Hydro-Québec/Cœur des sciences de l'UQÀM (Montréal). Photo : Andréa Cloutier.

Introduction : une SMCQ *aux tiroirs*
Maxime McKinley

SMCQ : faire durer le présent
Réjean Beaucage

***La vie qui bat* : Steve Reich's *Drumming* and Dance Choreography**
Aiyun Huang

L'apport de Maryvonne Kendergi à la SMCQ
Louise Bail

Catalogue des œuvres commandées par la SMCQ
Solenn Hellégouarch

CAHIER D'ANALYSE

La joie de la matière (les parallèles se touchent…) : *Circuits parallèles*, de Nicolas Gilbert
Michel Gonneville

ACTUALITÉS

***Gilles Deleuze, la pensée-musique*, de Pascale Criton et Jean-Marc Chouvel (dir.)**
Compte rendu de Jimmie LeBlanc

***Björk Digital* : escale à Montréal**
Nicolas-Alexandre Marcotte

ISSN 1183-1693
ISBN 978-2-7606-3825-9

18 $