

## Les nouvelles stratégies sociales des artistes contemporains dans l'utilisation du sacré : le cas de la *Symphonie du Millénaire*

*Anne Robineau\**

Le 3 juin 2000 était jouée, sur le site de l'Oratoire Saint-Joseph, la *Symphonie du Millénaire*. Cette création musicale, dirigée par Walter Boudreau et Denys Bouliane, est directement inspirée par le lieu et ses possibilités acoustiques extérieures. Outre la dimension esthétique de l'œuvre et du lieu, se manifeste aussi une dimension symbolique où se mêlent l'histoire, l'art et la religion. Partie prenante de l'œuvre, l'utilisation du sacré a, en effet, conféré à la *Symphonie* un aspect événementiel unique dans lequel était mise de l'avant la qualité d'une expérience collective. Amplifiée par les médias, cette expérience a été qualifiée plus tard, par certains d'entre eux, de « messe pour le temps présent<sup>1</sup> ».

De ce fait, notre questionnement s'est posé sur ce qu'il y avait en amont de cet événement et qui était susceptible de provoquer autant d'engouement chez le public<sup>2</sup> et chez les médias. Parallèlement à cela, et en référence aux études sur les nouvelles religions, on observe que le besoin de sacré et de spiritualité est toujours présent dans les sociétés modernes malgré le rôle moins dominant de l'Église sur l'ensemble de la société. Dans cette perspective, la prise en charge de ce besoin devient un enjeu important pour la collectivité puisqu'en contrôlant l'accès, il peut devenir un instrument plus ou moins efficace de régulation sociale. D'autre part, pour des groupes en quête de légitimité sociale, la prétention à satisfaire ce besoin, de quelque manière que ce soit, est une voie ouverte à la réappropriation de symboles et à la

---

\* Anne Robineau est étudiante au doctorat en sociologie à l'Université de Montréal.

<sup>1</sup> Odile TREMBLAY, « Think Big ! », *Le Devoir*, 10 et 11 juin 2000.

<sup>2</sup> Selon le Service de police de la Communauté urbaine de Montréal, quarante mille personnes ont assisté à la *Symphonie du Millénaire*.

reconstruction « d'espaces de rassemblement<sup>3</sup> » pouvant aller de simples manifestations sociales et culturelles à des mouvements plus sectaires. Dans le cas de la *Symphonie*, l'État, en se portant garant de l'événement<sup>4</sup>, a fait en sorte que cet espace de rassemblement soit démocratique.

Dans ce contexte, les artistes ne constituent donc pas un groupe religieux au sens traditionnel du terme. Par contre, l'utilisation volontaire de la symbolique du sacré les renvoie à la fonction sociale que remplissait autrefois l'art, c'est-à-dire celle de représenter les dieux ou le sacré — ou, autrement dit, ce qui dépassait l'existence humaine. Il faut ajouter que le statut de créateur donné aux artistes les rapproche d'un certain idéal hérité de la pensée judéo-chrétienne, c'est-à-dire où la place de la création et de celui qui crée sont réifiés, au point que celui qui contemple l'œuvre, au même titre que celui qui méditerait sur un message divin, pourrait entrer en extase. D'ailleurs, beaucoup de gens, encore aujourd'hui, voient dans l'art la possibilité d'une expérience transcendante.

D'autre part, si l'utilisation du sacré, dans la *Symphonie du Millénaire*, s'est révélée une bonne stratégie pour attirer le public, il faut dire qu'elle n'aurait pas été efficace si elle n'avait pas été associée à d'autres intérêts. Parmi ceux-là, nous avons relevé l'occasion de donner une formidable vitrine à la musique contemporaine, la volonté politique de marquer le passage au nouveau millénaire, la revitalisation du patrimoine religieux, la possibilité pour le public de se divertir gratuitement et de façon originale, ainsi que de s'initier à la musique contemporaine. Ainsi, les stratégies sociales des artistes dépendraient aussi de leur capacité de défendre leur projet auprès des bailleurs de fonds ou des mécènes. Le principal mécène étant ici l'État, l'octroi de subventions publiques et parapubliques va être alors déterminé en fonction de la compétence des artistes à répondre aux différentes attentes sociales, politiques, artistiques et même spirituelles.

Ce que nous nous proposons donc de montrer, ce sont les façons contemporaines que des artistes de Montréal ont de s'adapter à la société tout en remodelant des aspects du sacré. Pour cela, nous ferons référence aux thèses récentes en sociologie des religions sur

---

<sup>3</sup> Concept emprunté à R. MELUCCI, « Mouvements sociaux, mouvements post-politiques », *Revue internationale d'action communautaire*, 10, 13-30.

<sup>4</sup> La *Symphonie du Millénaire* a été sélectionnée parmi vingt projets culturels célébrant le nouveau millénaire. Le gagnant du concours était subventionné.

le déplacement du sacré dans la société. Le cas de la *Symphonie du Millénaire* illustrera comment, concrètement, de nouvelles stratégies sociales se développent chez les artistes pour reconquérir l'expérience du sacré à travers l'art. Nous verrons, en outre, que ces nouvelles stratégies résident à la fois dans la capacité de mobiliser le public, mais aussi dans la possibilité de faire converger les intérêts de tous ceux qui sont, de près ou de loin, associés à la réalisation de l'œuvre comme création musicale aussi bien que comme projet collectif.

### **Art et croyance**

La dimension esthétique des religions est souvent mise de côté au profit des croyances mêmes. Pourtant, pendant des siècles de culture orale, l'art a souvent été le support le plus approprié pour véhiculer les croyances et représenter les symboles religieux. Que ce soit à travers les objets de culte, l'architecture des lieux saints ou encore la mise en musique de textes sacrés, la fonction sociale de l'art était presque entièrement déterminée par la religion. Aujourd'hui, dans les sociétés occidentales, il en est tout autrement. L'art n'est plus un simple apanage du discours religieux, il véhicule surtout les valeurs et les croyances des sociétés modernes et sécularisées. La science et la technique comme nouveaux modes de connaissance sont pour beaucoup dans ce changement. En effet, les principes de rationalité amenés par celles-ci, et s'opposant bien souvent aux principes que commande la foi religieuse, n'ont fait qu'amorcer un mouvement de sécularisation de la société qui s'est traduit par une autonomisation des sphères sociales. Le domaine artistique n'a pas échappé à cette réalité puisqu'il s'est, lui aussi, autonomisé pour répondre à des besoins, plus civiques que religieux, de démocratisation culturelle. Dès lors, le statut de l'artiste s'est considérablement modifié puisqu'il est passé de l'artiste-artisan à l'artiste-professionnel qui tente de s'autoproduire<sup>5</sup>. Pour autant, cette marge de liberté en apparence plus grande transporte son lot d'incertitudes, en particulier sur les questions de ce que devrait être l'art et de la place des artistes dans la société contemporaine. Tout devient une question de légitimité sociale pour ces derniers. Ce qui les fait déployer de véritables

---

<sup>5</sup> Voir à ce sujet la thèse de Guy BELLAVANCE, « Peintres, sculpteurs et autres artistes apparentés : Sociologie d'une profession et d'une organisation contemporaines au Québec », Montréal, Université de Montréal, octobre 1991.

stratégies pour avoir ne serait-ce qu'une certaine visibilité — à défaut d'un public large et fidèle.

Par conséquent, il faut bien comprendre que la fonction sociale de l'art dans les sociétés sécularisées, en l'occurrence dans la société québécoise de tradition catholique, n'est plus la même qu'autrefois. Plus précisément, nous savons que pendant longtemps, l'art a été un moyen d'éduquer les gens autour d'une même pensée religieuse. À travers certaines pratiques, il transmettait des valeurs morales et religieuses s'articulant autour de la manipulation d'objets sacrés. Dans ces objets étaient cristallisées cette pensée religieuse et aussi la divinité, crainte ou adorée. Il y avait, comme dit Roger Caillois dans *L'homme et le sacré*<sup>6</sup>, une profonde distinction entre le sacré et le profane. Ainsi, s'il y avait une stratégie des groupes religieux, c'était celle qui consistait à mettre en valeur leur religion en la rendant notamment plus accessible par des objets symboliques. Les stratèges étaient donc ceux qui avaient un certain savoir concernant la religion, lequel leur permettait de s'approcher plus près que les autres du sacré, c'est-à-dire qu'il leur fallait aussi bien maîtriser les textes sacrés que les codes permettant de manipuler ces objets. Ceci leur donnait, bien entendu, un certain pouvoir dans la société et rendait leur stratégie de légitimation sociale très efficace. Le rôle de l'artiste dans tout cela était bien plus celui d'un artisan dont on utilisait le savoir technique pour représenter la religion, selon l'image qu'on s'en faisait ou que l'on voulait projeter. Aujourd'hui, il s'agit plutôt du mouvement inverse. L'artiste est un acteur de la société et a acquis un statut professionnel. L'allégeance à une religion n'est plus une condition obligatoire d'existence et de travail. L'utilisation explicite du sacré dans une œuvre est alors d'autant plus intrigante qu'elle semble donner une valeur supplémentaire à l'œuvre et qu'elle influence directement l'attitude du public vis-à-vis d'elle et de celui qui la produit. Dans la *Symphonie du Millénaire*, l'utilisation du site de l'Oratoire Saint-Joseph, les variations musicales contemporaines faites sur l'hymne liturgique *Veni creator spiritus* (« Venez, esprit créateur »), l'utilisation acoustique des cloches, sont autant d'éléments qui nous conduisent à penser que l'utilisation du sacré, dans ce cas-ci, vise à une réappropriation — et donc également à une réinterprétation — de symboles religieux à des fins esthétiques. Pour expliquer ces changements dans le rapport au sacré, nous développons dans la partie suivante la

---

<sup>6</sup> Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950.

notion de déplacement du sacré.

### **Le déplacement du sacré**

Depuis que de nouveaux modes de connaissance comme ceux de la science et de la technique se sont imposés face à la religion, les sociétés modernes ont inventé de nouveaux rituels où le sacré est manipulé autant par les grandes confessions religieuses officielles que par des groupes sociaux légitimant leurs appartenances diverses par le recours au sacré.

Les recherches de Robert Tessier abondent dans ce sens. Il démontre, en effet, que des discours provenant de différents domaines (culture, politique, économie, écologie) utilisent le vocabulaire religieux traditionnel pour proposer une nouvelle éthique sociale en réponse aux problèmes sociaux contemporains<sup>7</sup>. Pour lui, le sacré se définit comme « la fonction sémantique qui gère la tension sociale de la vie humaine en tissant des liens de solidarité entre individus, groupes, sociétés dans l'humanité par des représentations symboliques entrant dans la composition de leur identité collective [...]»<sup>8</sup>. En d'autres termes, c'est « la représentation d'une puissance morale qui nous intime d'agir de telle manière et qui n'est pas strictement nous-mêmes car elle nous transcende<sup>9</sup> ». Dans les sociétés modernes, il va sans dire que cette autorité morale peut provenir d'autres institutions sociales et religieuses que celle de l'Église catholique.

Comment se manifeste le sacré aujourd'hui ? Si l'on en croit Mircea Eliade, « l'homme moderne a désacralisé son monde et a assumé une existence profane. Il suffit de constater seulement ici que la désacralisation caractérise l'expérience totale de l'homme non-religieux des sociétés modernes ; que, par conséquent, ce dernier ressent une difficulté de plus en plus grande à retrouver les dimensions existentielles de l'homme religieux des sociétés archaïques.<sup>10</sup> »

Ce que nous voulons montrer, c'est justement que cette difficulté pour l'individu moderne à se constituer un espace sacré dans la société le conduit à inventer des moyens pour reconquérir le

---

<sup>7</sup> Robert TESSIER, *Déplacements du sacré dans la société moderne. Culture, politique, économie, écologie*, Montréal, Bellarmin, 1994.

<sup>8</sup> R. TESSIER, *Déplacements*, p. 212.

<sup>9</sup> R. TESSIER, *Déplacements*, p. 213.

<sup>10</sup> Mircea ELIADE, *Le sacré et le profane*, coll. « Folio/essais », Paris, Gallimard, 1965, p. 19.

sacré et à déployer des stratégies pour que cela soit possible et durable. Les artistes<sup>11</sup>, entre autres, font partie d'une catégorie socioprofessionnelle dont le travail passe par la réflexion sur cet espace et ce moment, et qui semble entrer dans la raison d'être de l'activité artistique. La diffusion de l'art devient donc une stratégie pour étendre l'espace de l'atelier — c'est-à-dire l'espace de la création — à celui de l'exposition. Contempler des œuvres est un des moyens par lequel d'autres individus que les artistes eux-mêmes vont pouvoir accéder à ce langage symbolique et avoir une expérience non plus religieuse mais esthétique. L'esthétique n'évacue pas l'aspect sacré de l'expérience, au contraire, il en renouvelle la forme. L'esthétique, au sens étymologique du terme, appartient à « celui qui sent<sup>12</sup> ».

De la même façon, le mot « art » vient du latin *ars*<sup>13</sup> qui désigne deux choses. Premièrement, il définit la capacité consciente et intentionnelle de l'homme de produire des objets. Mais il désigne en même temps l'ensemble de règles ou de techniques que la pensée doit mettre en œuvre pour atteindre la connaissance et représenter le réel. L'art est donc à la fois technique de conception et forme de connaissance. Si cette forme de connaissance appartient à l'artiste avant tout, pour qu'elle soit légitime, il faut

---

<sup>11</sup> Nous parlons ici d'artistes impliqués dans leur domaine, ce qui est moins évident pour des artistes amateurs, comme le soulignent Léon BERNIER et Isabelle PERRAULT, dans *L'artiste et l'œuvre à faire*, sous la direction de M. FOURNIER, Québec, IQRC, 1985, p. 219. Dans leur première synthèse du livre, ils établissent une configuration du champ de l'art dans laquelle plusieurs types d'artistes sont définis en suivant le lien qu'ils entretiennent dans le champ artistique. Celui qui nous intéresse est celui de l'artiste professionnel. Défini ici, en opposition avec le profil de l'artiste amateur, on saisit bien que le qualificatif qui suit le mot artiste est relatif à la façon dont on considère l'activité de créer, c'est-à-dire soit en termes de pratiques artistiques, soit en termes d'activités socio-culturelles. Bernier et Perrault font donc la distinction de la manière suivante : « Pour devenir artiste, c'est-à-dire pour être reconnu comme tel par le milieu (pairs, spécialistes, agents de l'Institution, public connaisseur, population en général), mais aussi pour s'identifier à la catégorie d'artiste, il faut quitter le terrain du jeu pour rejoindre celui du travail. C'est ce que l'on pourrait appeler la loi sociale de la maturité : pour devenir adulte, c'est-à-dire un citoyen de plein droit, il faut (en toute apparence) cesser de jouer pour se mettre à travailler. D'où la distinction entre l'artiste amateur, celui qui fait uniquement pour son plaisir, et l'artiste professionnel qui fait de l'art son occupation principale, parce que ce n'est pas nécessairement par une pratique d'art qu'il pourra gagner sa vie. Dans tout les cas, l'artiste doit faire la démonstration du " sérieux " de son état. »

<sup>12</sup> *Le Petit Robert*, Paris, 1984, p. 695.

<sup>13</sup> *Le Petit Robert*, p. 107.

nécessairement que celle-ci soit reconnue socialement par un public ou tout au moins par une masse critique.

**La diffusion de l'art :  
une vieille stratégie de légitimation sociale**

Une stratégie suppose qu'un acte soit posé en vue d'une victoire. Elle demande aussi un mode d'organisation dans lequel on doit savoir identifier tout ce qui pourra conduire à cette victoire. Ce vocabulaire hérité de l'art de la guerre nous sert encore aujourd'hui à désigner, dans les sociétés occidentales, tout ce qui, symboliquement, ressemble à des conflits mettant en jeu la légitimité sociale des opposants.

Dans le domaine artistique, il serait facile de tomber dans la controverse sur l'art contemporain et les conflits d'esthétiques qui s'y rattachent. Cela n'est pas notre propos ici. En effet, nous voulons montrer comment les artistes contemporains qui semblent se détacher de la dimension religieuse traditionnelle et qui veulent, par ailleurs, s'en distinguer<sup>14</sup>, utilisent d'anciens supports symboliques de la religion. Dans le recours au sacré par les artistes, il peut être fait référence au vocabulaire religieux, à l'utilisation du patrimoine religieux ou encore à la transposition de certaines structures des pratiques religieuses — comme celle de la messe — à la structure de l'événement artistique. Cela peut s'observer quand la stratégie vise à « convertir » le public à une nouvelle forme d'art. L'événement peut prendre alors l'allure d'une révélation que les artistes veulent livrer au public. Cette stratégie n'est pas nouvelle en soi, car elle fait partie du processus de légitimation sociale mis en place dans le champ artistique depuis que celui-ci a gagné un peu plus d'autonomie.

Des stratégies beaucoup plus récentes et propres aux sociétés contemporaines occidentales apparaissent dans les années soixante : l'une d'elles consiste à faire participer le public à la création de l'œuvre. Dans les années quatre-vingt-dix, cette stratégie devient beaucoup plus systématique. En même temps, une autre stratégie semble émerger, celle que l'on a appelée l'utilisation des *lieux-mémoires*. Des lieux chargés symboliquement par des événements qui s'y sont déroulés et qui ont façonné l'histoire d'une collectivité,

---

<sup>14</sup> On peut penser que cette volonté de se distinguer de la religion tient au fait que, depuis la Renaissance, le domaine artistique est devenu plus autonome. Voir à ce propos Guy BELLAVANCE, « L'autonomie de l'art à l'ère de l'autonomie de tout », *Société*, 15/16, Montréal, 1996.

en l'occurrence la nation québécoise, sont restés dans la mémoire collective. On peut faire l'hypothèse que l'utilisation de ces lieux pour des manifestations publiques dans le domaine culturel n'est pas anodine puisqu'elle favorise une sorte de communion du lieu avec ce qui y est exposé<sup>15</sup>. Dans les années quatre-vingt-dix, la perspective de changer de millénaire, très médiatisée de surcroît, aura accentué ce recours à la mémoire collective. Cela a pu donner naissance à des projets socioculturels d'envergure qui n'auraient pas vu le jour si le besoin de marquer cette transition, de la part des États et des gouvernements, n'avait pas été stimulé comme il peut l'être par exemple lors des expositions universelles.

**Deux nouvelles stratégies :  
faire participer le public et utiliser des « lieux-mémoires »**

Les arts de la scène sont de la création en direct. Mais, de plus en plus, le public participe au processus de création artistique. Cela ajoute, selon Andrée Fortin<sup>16</sup>, un caractère ludique, voire festif, à la rencontre du public avec l'œuvre et l'artiste. On essaie d'abolir la distance entre l'artiste et le public en lui donnant aussi un statut de créateur. Cela donne à la rencontre un caractère de sociabilité qui rejoint plus de gens. Fortin définit le rapport entre le ludique et l'art comme « la création d'une mise en relation, d'un jeu comme collage-assemblage-montage d'éléments divers qu'on se réapproprie et qui changent de sens, dont les frontières sont déstabilisées. [...] La rencontre entre le ludique et l'esthétique est favorisée du fait que, dans les deux cas, on est inclus dans quelque chose de plus vaste qui nous dépasse, qui nous englobe et où on fusionne.<sup>17</sup> » On pourrait dire aussi que faire participer le public vient d'un désir de vulgarisation des savoirs établis. La sociologue avance que ce désir caractérise plutôt la période de l'art moderne et du discours de rupture des avant-gardes. Aujourd'hui, elle avance que cette participation du public à la création d'une œuvre devient plus systématique parce que le discours ne serait plus un discours

---

<sup>15</sup> Cette utilisation du patrimoine religieux va devenir plus systématique encore si l'on en croit la décision récente de l'Église et de l'État de céder des églises à des organismes communautaires et culturels, voire à des entreprises privées. Voir à ce sujet l'article du *Devoir*, « Le recyclage du sacré, Québec consacrera 20 millions à la reconversion d'édifices religieux », jeudi 15 juin 2000.

<sup>16</sup> Andrée FORTIN, « L'exposition du public à l'art », *Cahiers de recherche sociologique*, 28, 1997, p. 89-105.

<sup>17</sup> A. FORTIN, « L'exposition », p. 92.



de rupture de la modernité contre la tradition, mais un discours d'anti-rupture qui amène la notion de postmodernité. Ce désir de faire participer le public viendrait, selon elle, de l'utopie de la prise de parole, c'est-à-dire une parole qui vient démystifier le geste de l'artiste. C'est aussi ce que Francine Couture<sup>18</sup> a appelé l'utopie de la participation, « l'art comme jeu ne nécessitant aucun savoir ». On peut manipuler les objets d'art, ils ne sont plus intouchables. Cette utopie viendrait de l'idéologie du Nouvel âge qui a émergé dans les années quatre-vingt.

### **L'exemple de la *Symphonie du Millénaire***

La *Symphonie du Millénaire* illustre assez bien cette tendance. C'est une création musicale contemporaine écrite par dix-neuf compositeurs du Québec et qui a pour thématique le passage au nouveau millénaire. Elle s'appelait en premier lieu « Esprit de clochers » ! L'œuvre a été jouée pour la première fois sur le site de l'Oratoire Saint-Joseph le 3 juin 2000. Le dispositif et les moyens techniques requis étaient énormes. Il y avait 333 musiciens et 15 ensembles de musique qu'il fallait coordonner ainsi que 2 000 personnes du public qui participaient au moment où on leur faisait signe avec des petits carillons. Les 15 ensembles de musique ont différentes traditions musicales, allant de la musique baroque à la musique classique et à la musique contemporaine, et comprenaient entre autres la Fanfare de Montréal. Le concept de l'œuvre repose sur un dispositif particulier puisque 15 clochers de la ville de Montréal ont été préenregistrés et étaient diffusés par un système électroacoustique auquel les 15 ensembles de musique répondaient par une variation d'un hymne liturgique du temps de la Pentecôte, le *Veni creator*, qui remonte au IX<sup>e</sup> siècle. C'est ce chant grégorien qui a servi de fil conducteur aux différents orchestres.

Il est intéressant de noter l'utilisation qui est faite du patrimoine religieux ainsi que l'esprit de rassemblement et de fête qui entoure cet événement et qui, de plus, se veut historique puisqu'il marque les deux mille ans de l'ère chrétienne. Fortin dit, à propos du caractère festif d'un événement artistique, que « [p]our qu'il y ait fête, il faut qu'il y ait rencontre dans quelque chose d'englobant, dans une culture commune, dans un lieu commun,

---

<sup>18</sup> A. FORTIN, « L'exposition », p. 102, cité par A. Fortin, conférence de F. COUTURE pour la « Journée Pierre Ayot », le 21 mars 1996, à l'Université du Québec à Montréal.

abolition de la distance sociale, disait Marcel Rioux<sup>19</sup> ».

L'utilisation de symboles religieux est, dans ce cas-là, très importante puisqu'elle permet non pas la réalisation d'un rituel catholique traditionnel à l'Oratoire, mais le rassemblement de gens ayant des racines socio-historiques communes, c'est-à-dire des racines qui s'articulent autour d'une religion autrefois pratiquée en masse et par la fréquentation de certains lieux. L'aspect festif que revêt cet événement, gratuit de surcroît, fait en sorte que le sentiment d'appartenance à une communauté et à son histoire est intensifié lors de la fête, quelles que soient les divergences qui aient pu s'opérer entre différents groupes sociaux depuis le mouvement de sécularisation de la société québécoise. Selon Caillois, l'exacerbation des liens de solidarité durant une fête est similaire à celle de la guerre à cause des stratégies qu'il faut mettre en place et des ressources qu'il faut mettre en commun : « [...] toutes deux inaugurent une période de forte socialisation, de mise en commun intégrale des instruments, des ressources, des forces ; elles rompent le temps pendant lequel les individus s'affairent chacun de son côté en une multitude de domaines différents. [...] Elles ont besoin de toutes les énergies.<sup>20</sup> »

Malgré l'utilisation de symboles religieux, il ne faut pas se méprendre sur les intentions des artistes. Ils les utilisent comme supports pour réaliser cette autre expérience du sacré dont nous avons parlé dans la première partie du texte, c'est-à-dire une expérience qui se rapproche plus d'une expérience esthétique avec toujours cette idée de transcendance. C'est ainsi que Walter Boudreau, qui a eu l'idée de la *Symphonie* il y a trente-cinq ans sur le site de l'Oratoire Saint-Joseph, décrit l'expérience qui l'a conduit à cette création et à l'envie de la faire partager :

J'avais été frappé par « l'espace » que ces volées de cloches occupaient, un espace énorme si on le compare à celui d'une salle de concert, voire à celui de tout amphithéâtre, si grand soit-il, construit par la main de l'homme. [...] Agissant comme des balises et des phares acoustiques, les clochers, de par l'intensité de leurs signaux sonores et leur direction me révélaient un espace inédit et puissant.

Quelle expérience !

Pris par ce vertige, j'avais alors imaginé des grandes sonneries de cuivres répondant aux appels des cloches, des vagues énormes

---

<sup>19</sup> A. FORTIN, « L'exposition », p. 98.

<sup>20</sup> Roger CAILLOIS, *L'homme et le sacré*, p. 223.

d'instruments à vent et à cordes tournoyant comme d'immenses maelströms au-dessus de nos têtes, des voix d'hommes, des femmes et d'enfants que le vent emporterait aux quatre coins de la ville [...] Il me fallait trouver une solution de compromis qui donnerait à chaque auditeur l'illusion d'être le seul à occuper ma place (mon « perchoir » à flanc de montagne), lui permettant ainsi de goûter à toutes les subtilités sonores qu'il m'était donné d'entendre en ce lieu et à ce moment précis.<sup>21</sup>

Quand on regarde de plus près la composition de l'œuvre, on s'aperçoit qu'elle est composée de sept mouvements : « Appel », « Enfer », « Purgatoire », « Contemplation », « Paradis », « Ascension », « Apothéose et épilogue ». Les sept mouvements sont ponctués par les sons des cloches pour rappeler symboliquement que celles-ci punctuaient les grands événements de la vie humaine. Denys Bouliane, le co-directeur du projet, décrit cette symbolique comme un grand rituel unificateur qui ne peut qu'inspirer les différents artistes et compositeurs lors de l'exécution de la symphonie :

Utiliser la musique de quinze clochers et disposer un nombre aussi important que quinze ensembles sur un site aussi majestueux que celui de l'Oratoire Saint-Joseph, cela n'est pas sans évoquer un rituel religieux... C'est voulu. Nous voulions par là apporter notre contribution au riche patrimoine culturel québécois, et le faire au-delà de toute confession. En recourant aux appels unificateurs des clochers, aux rites de passage, aux rites purificateurs, à la symbolique magique du Paradis et de l'Enfer, aux états de contemplation et de jubilation, nous nous assurons par ailleurs des visions musicales fortes et plurielles chez les créateurs.<sup>22</sup>

En ce qui concerne le public, il ajoute :

Pour souligner encore plus directement l'aspect événementiel et participatif de la Symphonie du Millénaire, nous avons par ailleurs proposé que deux mille sonneurs de cloche viennent se joindre aux musiciens. Ce rituel dans l'espace consacrait ainsi l'aspect de célébration, de fête que nous voulions lui donner.<sup>23</sup>

À travers cet exemple, on constate que les artistes s'approprient une vision du sacré qui n'est pas la même que celle

---

<sup>21</sup> « La Symphonie du Millénaire », livret-souvenir, Montréal, Société de musique contemporaine du Québec, 2000.

<sup>22</sup> « La symphonie », livret-souvenir, p. 17.

<sup>23</sup> « La symphonie », livret-souvenir, p. 17.

véhiculée dans la tradition catholique. Même si ces artistes n'hésitent pas à utiliser la charge symbolique de certains objets religieux, ils la réinterprètent à leur façon et lui donnent une autre signification. Les nouvelles stratégies sociales des artistes, en particulier celle de faire participer le public à la création de l'œuvre et de les rassembler malgré leurs divergences en utilisant les vieux ressorts de la mémoire collective, conduisent les artistes à reconquérir du sacré de façon ponctuelle et éphémère. Le public est séduit par cette forme d'engagement peu contraignante et c'est sûrement là une stratégie gagnante pour les sociétés occidentales qu'on dit de plus en plus individualistes.

**Au lendemain de la *Symphonie du Millénaire* :  
la consécration médiatique d'une « expérience collective »**

Une analyse succincte de la presse au lendemain de l'événement confirme que les intentions des artistes ont stratégiquement bien fonctionné. Quarante mille personnes<sup>24</sup> se sont rendues sur le site de l'Oratoire pour écouter la symphonie et la plupart des journalistes qui ont rapporté l'événement ont été conquis. Ainsi, François Tousignant du *Devoir* écrivait que « le plus beau coup de chapeau qu'on puisse rendre à Walter Boudreau et Denys Bouliane, en incluant aussi tous les musiciens, c'est reconnaître que cette atmosphère d'union dans l'effort vers un but commun, un idéal quasi démesuré, ils l'ont transmise à la foule<sup>25</sup> ». Sur un ton presque ésotérique, il ajoute :

Voilà la magie de ce type de manifestation : quand elles réussissent, elles rassemblent, malgré les « longueurs », que tout un chacun trouvera ici ou là. Le but de cette forme d'art, comme les Symphonies portuaires qui participent de la même renaissance d'idée d'art urbain pour les foules, n'est pas à chercher en lui-même. Cela serait une erreur. Il se révèle dans la chimie disparate de tous les éléments, dont le public est en fait un des instruments. Personne n'allait là entendre un chef-d'œuvre absolu ou voir des effets visuels de génie. Tous se sont cependant rendus à l'Oratoire avec cette incroyable bonne volonté de *vivre* un moment d'art collectif, volonté suscitée par les instigateurs.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Chiffre estimé par le SPCUM.

<sup>25</sup> F. TOUSIGNANT, « La Symphonie du Millénaire, triomphe au-delà des espérances », *Le Devoir*, lundi 5 juin 2000.

<sup>26</sup> F. TOUSIGNANT, « La Symphonie ».

Dans le même article, la *Symphonie du Millénaire* est comparée à la *Tétralogie* de Wagner ou à la *Symphonie funèbre et triomphale* de Berlioz. Ce qui pousse Tousignant à dire que c'est le « genre de perspective d'ouverture dans laquelle il faut situer cette Symphonie du millénaire, un spectacle aussi éblouissant qu'ancré dans l'éphémère, aussi actuel que déjà condamné à être du passé<sup>27</sup> ».

Le *Journal de Montréal* a insisté sur le côté spectaculaire de la *Symphonie*. Dès le lendemain, sous le titre évocateur : « Ils étaient quarante mille ! », la symphonie faisait la une du journal. Michel Larose qui rapportait l'événement l'a qualifié de « magique » et de « génial ». Pour lui, « les concepteurs du spectacle, Walter Boudreau et Denys Bouliane, ont gagné leur pari et montré que les esprits de clochers pouvaient être vaincus<sup>28</sup> ».

Dans *La Presse*, les critiques étaient plutôt mitigées. Celle de Raymond Gervais était assez neutre, elle rapportait essentiellement les propos de quelques personnes du public qui avaient aimé la symphonie et y avaient trouvé des intérêts divers. Les gens qui l'ont détesté étaient partis au bout de quelques minutes pour la plupart. La critique de Claude Gingras était franchement négative. En s'interrogeant sur le lieu d'être d'une telle symphonie « pendant que tant de secteurs de la vie québécoise crient famine<sup>29</sup> », il n'a fait que répéter les clichés entretenus à l'égard de la musique contemporaine tels que « quel gaspillage d'énergie et d'argent » ou encore « [...] je n'ai noté aucune structure, de suite logique, de cohérence dans ce qui était déversé là sur la foule [...] ». Sa conclusion était résumée par l'unique interviewé des quarante mille spectateurs : « “C'est ça une symphonie ?”, me lance une dame. “J'aime Beethoveen, mais ça... ça m'a guérie pour toujours de vouloir entendre de la musique contemporaine !”<sup>30</sup> » Sur la même page, une autre critique, celle d'Alain Brunet, était plus nuancée et plus positive aussi. On pouvait y lire, entre autres, que « [p]our une rare fois, un événement de masse fut un concert. Pas un spectacle, pas un blockbuster gonflé aux effets spéciaux. Cette expérience fut essentiellement

---

<sup>27</sup> F. TOUSIGNANT, « La Symphonie ».

<sup>28</sup> Michel LAROSE, « Un concert fou, fou, fou ! », *Le Journal de Montréal*, dimanche 4 juin 2000.

<sup>29</sup> Claude GINGRAS, « La Symphonie du millénaire : pourquoi ? », *La Presse*, dimanche 4 juin 2000.

<sup>30</sup> C. GINGRAS, « La Symphonie ».

sonore, humaine, organique.<sup>31</sup> » Il a trouvé le public attentif et a été surpris par le mélange des générations.

Une semaine plus tard, il y a eu aussi la critique d'Odile Tremblay. Sur un ton humoristique, elle écrivait : « La démesure de l'événement, la spectaculaire finale, la multiplication des arènes, la soprano Pauline Vaillancourt sous sa drôle de cloche effilochée, les carillons et tout, veut, veut pas, ça frappait les esprits, ça les cognait même. Et puis l'Oratoire, le thème du *Veni Creator*, la masse des fidèles ; tout était au poste pour donner un petit côté " Messe pour le temps présent " à une manifestation plus religieuse que profane. Autant dire que les Québécois se retrouvaient au bout du compte en terrain connu.<sup>32</sup> »

Ces différents discours médiatiques montrent que, d'un point de vue général, cet événement est venu combler un manque qui dépasse largement la simple expérience esthétique. En utilisant le lieu de l'Oratoire et en faisant explicitement référence au sacré, la *Symphonie* a offert un sens nouveau à l'héritage d'un passé religieux et à sa réactualisation selon les valeurs de la société moderne. Le passage au nouveau millénaire a été l'occasion de faire un bilan de la tradition catholique au fil des siècles et du mouvement de sécularisation récent qui en a considérablement affecté la portée. Manifestement, le besoin de sacré ou de spiritualité est encore présent aujourd'hui et son utilisation dans des rassemblements culturels semble réconcilier la collectivité avec son passé.

\*

Plusieurs compositeurs de la *Symphonie du Millénaire* avaient participé à des expériences similaires à d'autres moments, mais elles n'avaient pas eu autant de succès<sup>33</sup>. En 1995, au Festival de musique actuelle de Victoriaville, avait été tenté un rapprochement entre espace, musique et sacré. En utilisant les possibilités acoustiques de l'église Sainte-Victoire et en s'inspirant

---

<sup>31</sup> Alain BRUNET, « Une rare expérience », *La Presse*, dimanche 4 juin 2000.

<sup>32</sup> O. TREMBLAY, « Think Big ! ».

<sup>33</sup> Nous pouvons préciser que déjà, en 1987, il y avait eu un événement de ce type au Complexe Desjardins : le concert « Fanfares-Musiques des jardins sans complexe », par le groupe des Sisses (A. Lalonde, M. G. Brégent, Walter Boudreau, John Rea, Denis Gougeon, Michel Gonneville). Ce projet de « musiques en espace sacré » a donné lieu, en 1992, à la création de la Compagnie « Espaces sonores illimités » dirigée par A. Lalonde, A. Hamel et A. Dauphinais. Le concept de la Compagnie se traduit par l'exploitation des aspects acoustique, symbolique, idéologique, historique et social qu'un lieu choisi suppose et ceci par des œuvres instrumentales.

de Shafer<sup>34</sup>, un des maîtres de l'électroacoustique et de son concept d'environnement sonore, les musiciens avaient voulu renouveler le sens donné au principe d'un concert :

*Concert* dans ce cas ne signifie pas prestation décontextualisée, musique en faisant abstraction des lieux. Au contraire, ici la musique s'ancrait dans la réalité du contexte, investissait le lieu sur le double plan acoustique et celui de ses significations, afin de créer un rapport privilégié entre espace, temps et sens.<sup>35</sup>

Cette première initiative, reconduite dans le cas de la *Symphonie du Millénaire*, a été un succès car elle a été associée à d'autres intérêts, ceux d'une société civile, a-religieuse mais encore empreinte de besoin de sens et de sacré. Pour Durkheim<sup>36</sup>, on pouvait retrouver le sacré en dehors des croyances au surnaturel ou à des divinités, donc en dehors d'une religion définie. Ce qui explique qu'en dehors de la religion catholique et des autres religions pratiquées au Québec, d'autres espaces socioculturels font référence au sacré. Malgré tout, pour qu'il y ait *sacré*, il faut nécessairement une force sociale qui détermine les formes par lesquelles il est possible de se représenter le sacré, c'est-à-dire un système d'idées, de croyances et de symboles. C'est donc cette force sociale, venant des représentations collectives, qui devient le moteur de toute stratégie de légitimation dans la société, quelle que soit son époque. À ce propos, Balandier écrit, dans son étude du rapport entre pouvoir et modernité, que « le sacré valide symboliquement les expérimentations culturelles, sociales et politiques, qui se veulent justement créatrices de sens<sup>37</sup> ». Si l'on attribue le succès relatif de la *Symphonie du Millénaire* à l'utilisation du sacré, faut-il comprendre que désormais, l'association bien contextualisée de l'art et d'une appartenance religieuse sans pratique et sans culte mènerait à des expériences collectives ritualisées suffisamment porteuses de sens pour la collectivité ? D'autres études de manifestations socioculturelles du même genre pourront peut-être nous le démontrer.

---

<sup>34</sup> M. SHAFER, *Le paysage sonore*, Paris, J.-C. Lattès, 1979.

<sup>35</sup> J. RIVEST, « La résonance des lieux », *Esse*, 26, 1995, p. 9. On pouvait noter, lors de ce concert, la participation de l'Ensemble contemporain de Montréal dirigé par Véronique Lacroix.

<sup>36</sup> Émile DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, PUF, 7<sup>e</sup> édition, 1985.

<sup>37</sup> Georges BALANDIER, *Le détour. Pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985, p. 205.