

Michel Gonneville

Notes éparses sur « la différence pacifique »

Les compositeurs de la jeune génération

1

Non, non, ne cherchez pas d'ordre rigoureux ici. Je n'ai pas envie de faire le musicologue que je ne suis pas, ni d'écrire dans le style des notes de programmes que je rédige parfois pour les concerts de la Société de musique contemporaine du Québec. Bien sûr, j'ai ramassé du matériel, j'ai écouté de la musique, mais pas moyen de faire autrement: cet article ne sera ni biographique ni exhaustif, mais erratique, ludique.

2

D'abord, j'avais commencé par faire (à l'aide du livre de Louise Laplante, *Compositeurs canadiens contemporains* (Montréal, PUQ, 1972), et des listes du Centre de musique canadienne) une espèce d'arbre généalogique montrant tous les compositeurs québécois nés depuis 1875 et leur filiation maître-élève, le cas échéant. De là, il ressortait que les plus âgés de ces «jeunes» compositeurs (j'ai choisi plus ou moins arbitrairement ceux qui sont nés après 1939...) ont eu comme profs Serge Garant, Jean Papineau-Couture, André Prévost ou Gilles Tremblay. Ça fait pas mal «petite famille» à première vue, fût-elle de sang très noble! (Le nombre restreint des branches maîtresses originelles n'a pas empêché l'éclosion de personnalités très différentes!) Mais il y a eu aussi ceux qui ont suivi leurs cours hors du Québec. Et ceux qui sortent depuis quelques années de nos facultés et conservatoires auront pu fréquenter les classes de Brian Cherney, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Yves Daoust, Marcelle Deschênes, Francis Dhomont, Bengt Hambraeus, Alcides Lanza, Bruce Mather, John Rea, Donald Steven... tous professeurs de composition instrumentale ou électroacoustique. (Je ne parlerai pas de l'influence d'autres professeurs aussi compositeurs qui enseignent des matières plus ou moins connexes à la composition (analyse, orchestration, acoustique, etc.).)

De plus en plus pluraliste quant à ses origines, la famille grandit.

Car un autre point que ce petit travail fait apparaître, c'est l'expansion du milieu musical québécois contemporain dont témoigne le nombre de compositeurs de musique dite « sérieuse » qui naissent dans une période donnée.

De 1875 à 1900, en 25 ans, naissent dix compositeurs (par exemple : Claude Champagne).

De 1901 à 1920, en 20 ans, naissent neuf compositeurs (par exemple : Jean Papineau-Couture).

De 1921 à 1940, en 20 ans, naissent seize compositeurs (Mercure, Morel, Garant, Tremblay, Prévost, Hétu, Coulombe, Lanza, Mather, etc.).

De 1940 à 1950, en 10 ans, plus de vingt!

1950 et après???

C'est formidable non ? Et ça se passe aussi ailleurs : dans beaucoup de pays on a senti le vent du développement de l'après-guerre. La révolution tranquille n'est pas un événement isolé. Accroissement de la richesse, donc plus d'argent pour les arts et plus d'artistes, le tout encouragé par le néo-mécénat de l'État. Enrichissement du culturel, ça veut dire aussi augmentation des contacts, de la circulation des idées et des produits. Donc, possibilité d'évolution assez rapide du langage. Le disque, la radio, les concerts plus nombreux et d'autres moyens de diffusion ont un rôle dans ce roulement. Du choc des sons et des idées naît...

Deux parenthèses :

- d'abord, je déteste l'expression « musique sérieuse ». Brel, n'est-ce pas sérieux parfois ? Musique « élitiste » par rapport à « musique populaire » ? Pas dans l'*intention* de beaucoup de jeunes compositeurs en tout cas.
- ensuite, je veux parler de certains des effets de la « crise » qui ne manqueront pas d'affecter notre petite famille. Moins de jobs dans l'enseignement, rumeurs de présence accrue du politique dans le mécanisme subventionnaire (favorisant les projets de prestige), encouragement discret ou clair des mêmes politiciens à aller chercher dans le privé, etc. Parfois, j'ose penser que ce sont ces conditions, en plus de celles qui sont malheureusement presque

inhérentes au travail du compositeur actuel, qui pourraient entraîner (si elles ne l'ont pas déjà fait) une mutation stylistique dans le sens d'une plus grande accessibilité (lire rentabilité). Le complexe du créateur fatigué de sa Tour d'ivoire et de l'indigence ? Ce serait affirmer avec une certaine orthodoxie marxiste la suprématie de l'infrastructure sur la superstructure. Qu'en pensez-vous ? La vie est un jeu de forces si subtil parfois.

3

Impossible de parler de tout ce monde-là ici. D'ailleurs, certains me sont mal connus et leur musique de même. Et des autres, je ne connais pas toute la production. (Quand je parlais d'arbitraire...) Et pourtant, déjà tant de choses à dire. Certains d'entre eux explorent de nouveaux domaines musicaux. Oui, la musique contemporaine n'est plus ce qu'elle était : le « son révolutionnaire » des années 1950-1960 a fait son temps, semble-t-il, pour ceux-là. Pas pour tous : d'autres y trouvent encore leur compte et s'y sentent à l'aise pour s'exprimer, et il y en a aussi qui conçoivent toujours la musique de façon assez traditionnelle (développement de thèmes et de motifs dans un langage tonal également plutôt traditionnel).

Ici une longue parenthèse polémique pourrait s'ouvrir. Je préfère filer mon bonhomme de chemin en me bornant à dire que m'intéressent plus les œuvres d'exploration (c'est l'année de Jacques Cartier), bien que je trouve parfois plaisir à entendre des productions moins audacieuses.

Oui, ils apportent quelque chose, ces « jeunes ». Ils s'inscrivent dans un mouvement trans-national qui affirme que la musique en place ne suffisait pas : basée sur le rejet, nécessaire et purifiant, d'un passé/académisme, elle aurait pu elle-même devenir académisme, dogmatisme. Le maître-mot de cette contre-réaction serait : réintégration, « revisiter » le passé. Des vieilles notions ressurgissent, des choses fondamentales (extraire le jus dogmatique de ce mot) comme la mélodie (conjointe et « chantable »), les consonances et les harmonies issues de la résonance naturelle, le thématisme, une rythmique où se

sent une pulsation, la tonalité ou la modalité, etc. Mais justement, ce n'est pas un retour à... Ça ne sonne pas comme avant la révolution. Le passé revu et corrigé. Modulé. Connaissez-vous les peintures new-yorkaises les plus récentes, les plus actuelles ?

Réflexions : ces choses du passé ne peuvent-elles rajeunir que si on les traite un peu comme des choses curieuses, en chercheur de laboratoire, comme si on les passait par le filtre de principes sériels élargis ou de jeux combinatoires par exemple ? Peut-être est-ce une voie. Cela ne veut pas dire ne pas s'exprimer, mais aller chercher en elles une partie nouvelle de leur âme : peut-être est-ce cette dernière qui veut s'exprimer par nous ! Je pense souvent à cette phrase d'un tailleur de pierre inuit qui disait qu'il ne cherchait qu'à faire sortir de la pierre la forme qu'elle contenait. Tout être musical que nous esquissons, un thème ou une série de chiffres, contient en lui un monde.

Que ce soit sous la poussée d'une recherche rationnelle (parfois même presque sans contact avec le sonore !) ou irrationnelle, sous l'impulsion de théories nouvelles, rebutés par une musique ou attirés par une autre, luttant contre un dogmatisme étroit ou préoccupés par le problème de l'accessibilité de la musique dite contemporaine, des compositeurs cherchent une langue nouvelle, plus souple. On peut déjà prévoir que chacun suivant les mouvements de son désir et de son rêve, ils porteront ces langages vers d'autres points qu'on jugera plus tard être ceux de leur maturité... alors que d'autres jeunes exploreront à partir de ces aînés. La spirale.

Transition : mais je voudrais vous faire *entendre* ces musiques ! Venez aux concerts de la SMCQ, des Événements du 9, des facultés de musique et des conservatoires, écoutez Radio-Canada FM (le dimanche surtout... Musique de Canadiens, Alternances, Musique de notre siècle, Two new hours), achetez les disques de Radio-Canada International, ceux de Centredisques, allez faire un tour au Centre de Musique Canadienne. Il y a sûrement au moins une œuvre ou un compositeur qui vous plaira. C'est là que tout commence ! Car voilà un autre sujet d'étonnement pour moi : combien les langages sont multiples, combien les voies d'exploration sont personnalisées.

Claude Vivier, vous pouvez commencer par lui par exemple. Claude avait 34 ans lorsqu'il mourut il y a un an et demi à Paris. Il laissait quelque quarante œuvres et un souvenir gravé dans les têtes et les cœurs de beaucoup de gens, du milieu musical ou non. Et combien de compositeurs pourront dire à quel point l'influence de Claude fut profonde chez eux, au niveau des idées, de la façon de voir la musique, comme au niveau du langage musical même. Passé chez Tremblay, Stockhausen, aimant le chant grégorien, Varèse, la musique balinaise entre autres, il s'est créé très tôt un style très personnel qui trouve son medium idéal, de l'avis de tous, dans la voix. À la recherche des choses fondamentales en lui, il y rencontre l'enfance, la peur de la mort, la soif d'amour et, appliquée à la musique, cette recherche redécouvre les archétypes fondamentaux mentionnés plus haut: la mélodie, l'harmonie simple à deux voix (dite musique d'intervalles) où les consonances reprennent leur place en relation dialectique avec les dissonances, les harmonies issues de la résonance naturelle, l'homorythmie (c'est-à-dire toutes les parties jouant le même rythme simultanément). Si on peut en maints endroits retracer l'influence du Stockhausen des *Momente* et des œuvres mélodiques des dernières années, et si on sent aussi celle de ses amis du groupe parisien L'Itinéraire (quant à l'emploi d'accords issus de la résonance naturelle), le langage résultant est tout à fait unique, du fait même de la sensibilité que Claude cherchait à insuffler à ses œuvres, à exprimer. C'est peut-être celui dont la musique touchera le plus directement le public, même non initié. Écoutez *Lonely Child* (1980), *Shiraz* (1977), *Pulau Dewata* (1977), et les *3 airs pour un opéra imaginaire* (1982).

José Evangelista, de son côté, compose depuis quelques années une musique qui témoigne d'une même exigence de simplification. Influencé par les musiques traditionnelles (il est co-fondateur de « Musique et traditions du monde » et a lui-même fait un séjour à Java), le courant répétitif américain et

peut-être, quant à l'esprit, par Claude Vivier, ses pièces sont souvent modales, d'une modalité en évolution constante, mais la façon de traiter ce qui s'exprime dans cette modalité est, encore là, unique et dépasse les modèles avoués du compositeur : impression de répétition mais aussi d'évolution graduelle d'un état à un autre, trames superposées émergeant tour à tour d'un ensemble, monodie traitée en hétérophonie (plusieurs instruments jouant presque exactement la même mélodie). Écoutez *Vision* (1982) ou *Clos de Vie* (1983), deux beaux exemples de monodies extrêmement travaillées.

John Rea joue avec des choses connues, des citations, des pastiches (j'adore le *Blues d'Orphée* (1981) avec ses atmosphères impressionnistes perturbées) ou développe, comme dans *Treppenmusik* (1982), des trames complexes de gammes et de traits. À d'autres moments, il travaille des formules rythmiques toutes simples (*Mediator*, 1981), ou élabore ses constructions autour d'une harmonie quasi consonante – le grand accord de quintes superposées de *Vanishing Points* (1983). Ce qui nous éloigne d'une conception discontinue du discours musical tout en réorientant l'écoute de choses familières.

Walter Boudreau, pour sa part, compose des pièces qui, à première lecture, semblent très difficiles, mais il peut en solfier le rythme avec une telle assurance qu'il suscite l'enthousiasme des musiciens qu'il dirige. Interprète lui-même, venu du jazz et de l'Infonie, Walter calcule des homorythmies virtuoses et des contrepoints fouillés. Presque toutes ses pièces ont une grande force à cause de certains « gestes » musicaux très clairs et de progressions bien audibles. Les consonances, qui apparaissent de plus en plus fréquemment dans les dernières œuvres, s'intègrent d'une façon toute particulière dans la syntaxe de celles-ci, cela étant peut-être dû au fait qu'elles naissent d'un système rigoureux, mathématique, ou d'un léger brouillage de ce système selon le goût du compositeur. *Contact-Itinéraire* (1981) est, à mon avis, l'œuvre la plus souple et la plus variée de Boudreau.

Parenthèse : l'automatisme en composition ou le caractère expérimental de la musique contemporaine est un problème dont on parle et reparle et qui, d'après moi, trouve sa solution dans le fait d'admettre que si le compositeur écrit *ceci*, c'est que *ceci* lui plaît et pas autre chose, peu importe comment il y arrive. Et puisqu'il est un être humain, il y a des chances que cela plaise à un certain nombre d'êtres humains que la culture, les goûts, l'histoire rapprochent. Plaire à tous ? Impossible. Ceux qui aiment Fernand Gignac peuvent détester Belgazou et d'aucuns adorent Mozart qui crachent sur Beethoven. Peur d'être mystifié par un pseudo-artiste désinvolte lançant de la poudre aux yeux ? Mais qui êtes-vous donc pour vouloir la vérité dès l'abord ?

Michel-Georges Brégent est aussi un calculateur, qui ne craint pas d'échafauder les plus extravagantes constructions (intellectuelles et musico-mathématiques) et veut avoir la surprise de sa propre musique comme si elle était l'œuvre d'un autre compositeur, comme si le résultat sonore n'était que le simple fruit de la combinaison de chiffres à l'origine des notes. « Je me méfie de la musique pour papier » disait... Debussy ? Et pourtant, il y a là des choses étonnantes, folles, fussent-elles nées d'un certain hasard : les incroyables références stylistiques de *Sur mesure* (1977/1981), les harmonies résultant de certains contrepoints de *Mélorythmharmundi* (1983/1984). Et des choses plus folles encore s'en viennent !

Michel Longtin, pour sa part, puise son inspiration dans des romans raiders, dans sa vie personnelle, dans le karaté, dans les peintures du « groupe des sept » canadien ou du japonais Hiroshige, dans les paysages nordiques ; il voue un culte à Sibelius, Mahler, Jerry Goldsmith (compositeur américain de musique de films) et Gilbert Bécaud. Il aime, pour concevoir ses pièces, partir d'un programme, d'une anecdote dont il ne juge pas nécessaire de révéler le contenu à l'auditeur, et fait appel à l'ordinateur pour articuler, à l'aide de données mathématiques, certains aspects de sa musique, mais il le fait très librement. Les plus hauts moments de sa production sont peut-être ceux où il juxtapose ou superpose les plus pures con-

sonances et les bruits et dissonances les plus âpres. Il semble avoir besoin de toute la palette orchestrale pour exprimer avec toute la fantaisie qu'il désire les catastrophes et paix qu'il imagine, car c'est par l'orchestre peut-être qu'il peut se rapprocher le plus de la variété et de la liberté que permet l'électro-acoustique, médium pour lequel une grande majorité de ses premières œuvres furent réalisées. Écoutez *Pohjatuuli* (1983) et *Lettre d'Étienne à Jacques* (1982), ses deux plus récentes productions : un langage s'affirme et s'épure ici.

Comme chez Evangelista, il y a eu chez Denis Gougeon un passage assez brusque d'un langage à un autre : le premier, langage d'étudiant pourrait-on dire, pastiche d'un langage dominant inspiré des années 1950 et de leur suite, et le second, se développant graduellement depuis *Berceuse* (1979), une œuvre écrite « à main levée ». Denis parle de l'influence de ses collègues compositeurs : lorsque j'écoutai *Voix intimes* (1981), celle de Claude Vivier me sautait aux oreilles : l'homorythmie à deux parties, le caractère mélodique me renvoyaient à ce dernier. Depuis, d'autres pièces sont venues qui révèlent de plus en plus la personnalité de Gougeon : un « optimisme », une vigueur rythmique et formelle les traversent. Je pense à *Ludus* (1980) où quatre percussionnistes doivent faire déborder leur énergie dans la voix.

Richard Boucher s'oriente vers le cinéma après avoir conçu sa maison et exposé des tableaux obtenus à partir de ses partitions. *Begonia Rex* (1975) et *Contemplation de l'eau par le feu* (1982) sont deux œuvres qui pour moi sortent de l'habituel et que je préfère dans la production de Boucher. Le temps s'y vit autrement, à cause des nombreuses répétitions, du dépouillement ou des longs temps à taux de changement relativement bas. Les ondes Martenot y trouvent un nouveau lyrisme.

Denys Boulyane est un fou dont la musique, parfois très bavarde, marche sur les frontières séparant les styles. Les *Douze tiroirs pour alléger votre descente* voisinent avec le ragtime et le piano romantique. J'adore ça ! C'est tellement

touffu (sans devenir fouillis) quant à l'invention, aux idées : du baroque !

À l'opposé de Boulyane, Raynald Arsenault, un peu oublié ici vu son séjour en France, écrit des œuvres austères et aux harmonies dures. Ses 4 *miniatures* pour orchestre révèlent pourtant un coloriste attentif. Mais ses plus récentes œuvres vont vers un dépouillement encore plus grand, tournant presque exclusivement autour d'une seule note.

Et puis, vous pourriez aussi écouter « explorateurs » et « sédentaires » mêlés :

- les théâtres musicaux de Myke Roy (donc à *voir* aussi) et son très beau *Tse Tnant Te Deum* (1976), en remarquant au passage ses titres inhabituels ;
- les œuvres très finement composées de John Winiarz ;
- celles, dépouillées, de Michelle Boudreau ;
- *Espaces* (1980-1981) d'Alain Lalonde dont la fin très consonante s'accorde tout à fait à son propos, de tensions se résolvant en communication et communion ;
- *Monuments provisoires* de Claude Frenette, musique plus « classiquement contemporaine » avec une fenêtre sur la consonance ;
- et aussi, dans la même ligne, les éclats de *Fusion* de Pierre Trochu, puis les œuvres des compositeurs spécialisés dans l'électro-acoustique :
 - *Mais laisserons-nous mourir Ariane ?* ou *Sous le regard d'un soleil noir* de Francis Dhomont, œuvres très riches ;
 - les montages que Marcelle Deschênes a faits de certains matériaux tirés de son *Opéaaaaah* ;
 - les riches ambiances sonores d'Alain Thibault ;
 - le beau, court et classique *Résurgences* (1981-82) de Serge Arcuri ;
 - la Séquence I de *Micro-Voix* (1977) de Gisèle Ricard qui m'a bien fait sourire ;
 - le *Soldier Boy* (1973) de Bernard Bonnier, avec Elvis Presley en vedette ;
 - et le beau spectacle très cohérent réalisé par ces deux derniers compositeurs : *Une autre création du monde* (1982) ;
 - le *Reel à Phil* de Philippe Ménard ;

- le *Quatuor* (1979) de Yves Daoust, intense et essentiel;
- *Di mi se mai* de Denis Lorrain.

Et j'oublie des noms : Gilles Bellemarre, Keith Tedman, Paul Théberge, Donald Steven, Jean Dulude, Claude Caron, François Tousignant. Et ceux de Anne Lauber, Antoine Padilla, Ginette Bertrand, Nicole Rodrigue, Pierre Gouin, Jacques Gouin, Vincent Dionne, Pierre Genest. Et aussi Kevin Austin, les gens de Sonde, les étudiants non encore sortis des classes et dont les talents s'expriment déjà et...

J'arrête...

Anne-Marie Messier a découvert cinquante compositeurs de musique « sérieuse » de moins de 40 ans dans la seule région de Québec !

Eh ! j'allais m'oublier ! Mais comment parler de soi ? J'aime les belles compositions très structurées d'un Stockhausen, d'un Alain Savouret, les théories de Henri Pousseur sur l'harmonie. On pourra entendre le résultat de mes recherches sur ce dernier aspect dans *Contribution* (1977), *Variations Auras* (1978), *Le Sommeil, le regard, le choix* (1981). D'autres œuvres sont soutenues par des propos un peu plus extra-musicaux : *Bouteille dans l'Espace* (1984) traite le thème de la paix.

Pousseur disait il y a environ quinze ans : « si nous avons appris à accepter pratiquement tout ce qui peut se produire (au point de vue harmonique), nous sommes bien loin d'avoir appris ce que virtuellement cela *signifie*, tout ce qui peut synthétiquement en être *fait* ».

5

Merde ! quelle poisse ! écrire un article alors qu'il fait beau, que je voudrais plutôt me lancer dans mon opéra de chambre, que je ne sais même pas à qui je parle, que je ne suis même pas payé, même si j'aime réfléchir sur la musique, en parler. Et puis, tant tergiverser pour trouver un ton, une forme...

À propos, connaissez-vous Ernst Bloch ?

6

Pendant la période où j'écrivais cet article, période d'entre deux compositions où les questions existentielles reviennent avec le recul qu'on prend face à soi-même et à ses productions, je lisais Ernst Bloch, le philosophe allemand de l'Espérance, de l'Utopie concrète, du Futur, du « pas-encore ».

Ce qui m'y avait amené : l'éternelle question du sens de la vie. Qui dit sens, dit : but, direction, orientation. Y a-t-il quelque chose de plus orienté que le Temps ? Irréversible, il file vers le Futur. Et Bloch de parler du rêve éveillé qui, contrairement au rêve de nuit qui se réfère à « ce-qui-n'est-plus-conscient », est plein de « pas-encore-conscient », de « pas-encore-arrivé ». C'est une fenêtre pour apercevoir le Futur. Lorsque ce rêve est branché sur la réalité, il révèle ce que la société porte en elle, comme une femme porte un enfant, ce pour quoi cette société est mûre, ce qui doit venir au monde : c'est l'Utopie concrète. Bloch parle aussi de cette « malnutrition utopique », de cette « impuissance à l'anticipation » qui caractérise notre temps et bloque sa créativité. On peut être effrayé par l'avenir mais (il fallait que je termine par ceci), « l'anticipation est notre force et notre sort. » « Qu'est-ce que nous attendons du Futur ? » « Quel Futur voulons-nous ? » « Qu'est-ce que le Futur attend de nous ? »

Il n'y a pas de révolution musicale qui ne soit déjà du passé. « Nous sommes à la fois le voyageur, la boussole et le pays où nous voyageons. » Le Beau fixe, figé n'existe pas !

Michel Gonville

22 juin 1984