

Entendu dans *Cette ville étrange* : « Fuck toute ! » – une génération de compositeur·e·s décomplexé sa marge

Symon Henry

Volume 26, Number 2, 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037306ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037306ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Henry, S. (2016). Entendu dans *Cette ville étrange* : « Fuck toute ! » – une génération de compositeur·e·s décomplexé sa marge. *Circuit*, 26(2), 77–81. <https://doi.org/10.7202/1037306ar>

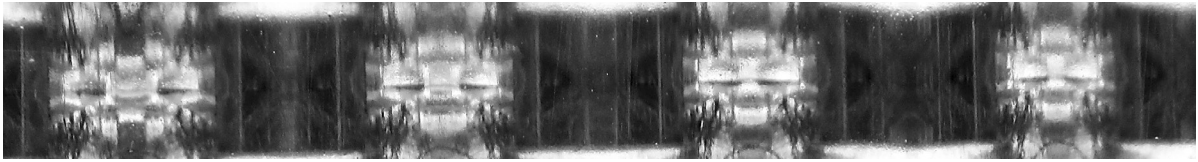


Photo: Christine Damme.

Entendu dans *Cette ville étrange*¹ : « Fuck toute ! » – une génération de compositeur·e·s décomplexe sa marge

Symon Henry

On dirait les années 60... avec l'espoir en moins.

– Justin Bond dans *Shortbus* (2006),
de John Cameron Mitchell

Ma formation, comme pianiste puis compositeur, a été fortement marquée par les mouvements étudiants de 2002 à 2012². Autant de moments où nous, la « jeunesse », nous faisons ouvrir les yeux sur le monde qui nous entourait à coups de bombes lacrymogènes et d'injonctions. Comme beaucoup d'étudiants de toutes les générations, nous voulions changer des choses très précises, avec conviction, mais sans nous leurrer quant à la portée de nos actions.

Et puis en 2015: « Fuck toute³! » Un slogan qui a émergé durant la grève étudiante rapidement muselée. La répression à la suite des événements de 2012 fut particulièrement violente et efficace. Plusieurs jeunes du champ gauche ont alors compris une dure réalité: nous n'étions pas partie prenante de cette société. Et c'était tant pis et tant mieux à la fois.

En tant que créateur, j'ai dû faire face à un constat similaire. Ma génération, particulièrement minorisée comparativement aux relèves qui l'ont précédée, doit tirer son épingle d'un jeu hérité d'une autre époque,

où les visions divergentes ont fini par être cantonnées au rôle de chien de garde plutôt que d'éclaireur. Nous devons donc naviguer dans les eaux troubles de la polarité suivante: nous laisser englober par une mécanique systémique défaillante, ou bien assumer que nous faisons partie de la génération « Fuck toute! » et nous retrousser les manches pour nous constituer un tiers espace⁴ qui correspond à notre réalité et à nos ambitions.

Une anecdote me semble particulièrement symptomatique de la question. J'ai assisté récemment à l'examen public de fin d'études en composition de Gabriel Ledoux. Devant lui se tenait un jury de compositeur·e·s et de compositrices ayant une carrière fort enviable dans le milieu musical québécois. L'œuvre principale présentée, *Le rouge des crépuscules n'est qu'un détour à noyer*, fait appel à des outils compositionnels issus du free jazz, du rock progressif et de la musique contemporaine. D'une durée de quelque 25 minutes et pensée avant tout pour support disque, la pièce

intègre plusieurs extraits sonores d'archives liés à différentes tueries (Columbine, siège de Waco, etc.), des sons de synthèse, ainsi que des parties virtuoses de voix et de percussions enregistrées et mixées selon les riches standards de la musique populaire. Cette œuvre est indéniablement actuelle et perspicace par sa facture et son propos : elle traite, sans imposer de point de vue didactique, de questions qui ont forgé l'imaginaire de ma génération. Les tueries de Columbine ou du collègue Dawson à Montréal ont en effet été, malheureusement, des nouvelles typiques de notre adolescence.

La réaction du jury m'a sidéré : la pièce a été qualifiée de « pornophonie », on a dit qu'elle faisait « l'apologie du mal » et que ses inspirations étaient « douteuses » puisque la pièce n'exprimait pas de point de vue clair sur lesdits événements. On a vilipendé les « emprunts » à la culture populaire – par définition superficielle – de la part du compositeur. J'ai été nourri au berceau par Godspeed You! Black Emperor et Madonna, alors que Pink Floyd était déjà un classique au même titre que Mahler. La pièce de Ledoux n'emprunte pas à la musique populaire, mais s'inscrit plutôt directement à l'intérieur de ses frontières poreuses. Elle utilise des référents sonores crus et incarnés dans notre présent : l'œuvre n'est pas un simple hommage à des victimes, ou encore une vague trame poétique. Le débat opposant abstraction et figuralisme n'est pas au rendez-vous ; celui opposant musique populaire et contemporaine non plus. Les enjeux y sont bien plus importants et actuels.

Cette anecdote est pour moi emblématique de la cassure entre notre génération de créateurs et une part importante du milieu. Émotion contre structure, bruit contre harmonicité, abstraction contre figuralisme : ces binarités manichéennes incarnent une parfaite déconnexion de notre actualité humaine. Nous vivons à l'époque de Boko Haram, des crises de migrants, des tragédies environnementales. Pourquoi

diantre perdons-nous encore de l'énergie à nous demander si la musique mixte est une voie du futur ? L'interpénétration de médiums aux limites floues est notre réalité depuis longtemps déjà ! Et comment se fait-il que des gens n'ayant visiblement pas de connaissances approfondies des musiques emblématiques de notre temps – lire populaires, électroniques et *underground* –, ou du moins d'intérêt pour elles, puissent juger le travail de jeunes compositeur·e·s ?

Nos questionnements sont ailleurs, ils sont ancrés dans l'urgence de notre époque. On entend *Einstürzende Neubauten*, Mykki Blanco ou *Fleuves* de Gilles Tremblay et l'on ne peut que reconnaître la force du lien qui unit ces univers poétiques à leur réalité. Notre milieu a perdu cet ancrage à force de vouloir fétichiser d'une part l'accessibilité, ou d'autre part la pureté de l'avant-garde. Il tend à intégrer les « autres » musiques comme de simples outils esthétiques désincarnés. L'incorporation de hip-hop ou de rock dans « nos » musiques vient avec le risque immense de la récupération ou, pire encore, de la banalisation des urgences sociétales qui animent ces univers en les réduisant à de simples exotismes. Tant qu'il y a un « autre », et un « nous », c'est qu'il n'y a pas cause commune et qu'il y a risque de récupération.

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. En replaçant notre création dans une perspective mondiale décrochée, ensuite, plutôt que dans l'axe étroit de l'Occident bourgeois. En se départissant, finalement, de l'obsession de la pureté caractérisée par une fétichisation non constructive d'un passé idéal, *la* tradition, liée à un nationalisme occidental hérité des pires idéations du XIX^e siècle. À cet idéal de pureté, substituons plutôt les concepts de musique de territoire, de microgroupes. Plutôt que de chercher de grandes hégémonies nationales, pourquoi ne pas

favoriser les petits regroupements d'exceptions? Les esthétiques particulièrement locales?

Conséquemment, une place systémique ne devrait-elle pas être octroyée à l'art non consensuel, aux projets impossibles, exagérés? Non pas à l'innovation – lire technologique, trop souvent – au mépris du propos. Non pas à l'originalité, souvent confondue avec une légère déviation des projets les plus consensuels et qui sert plus « d'épouvantail bourgeois⁵ » que de réel « bousculeur ». Ne devrait-on pas plutôt favoriser des projets qui provoquent de vives réactions, qui remettent en question les schèmes de pensée, qui sont mal définis puisqu'ils ont la bonne idée d'échapper aux définitions?

Dans un ordre d'idées parallèle, la formule de concerts « buffet » est un autre symptôme majeur des problèmes du milieu de la musique contemporaine. Combien de concerts sont bâtis autour de la formule « 5-6 pièces de 10 à 12 minutes par 5-6 compositeurs différents », le tout affublé d'une thématique bancale? Comment peut-on penser que notre art puisse s'épanouir dans de continuelles séquences de *petites vites*? Pas que celles-ci soient désagréables, tant s'en faut, mais comment penser atteindre une certaine profondeur uniquement par l'entremise de cette formule? Des événements comme la *Symphonie du millénaire*, organisée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) en 2000⁶, ont marqué toute une génération de jeunes compositeurs: l'événement était unique, rassembleur et iconoclaste. *Six thèmes solaires*⁷, événement central de la saison 2012-2013 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: pensons aux vidéomusiques de Matthew Schoen⁸, aux univers évocateurs de Jacynthe

Carrier⁹ ou aux portraits d'Adad Hannah¹⁰! Et que dire des textes poétiques, superposés aux dits « astro-vidéos », à mille lieues de la richesse incroyable de ce qui se fait en littérature en ce moment à Montréal (La Tournure, En jachère, Possibles Éditions, etc.)! Notre art ne peut pas se contenter de faire appel aux autres médiums pour enrichir une expérience sonore. Les œuvres doivent émerger, dès leurs balbutiements, de la rencontre, des limites et du plein potentiel des différents arts actuels.

Et qu'est-ce que la génération « Fuck toute! » offre en contrepartie? Plusieurs initiatives me semblent dignes de mention. L'examen de fin d'études relaté plus haut a mené au premier disque¹¹ de l'étiquette Acte¹² des compositeurs Gabriel Ledoux et Simon Chioni. Leur idée: créer de la musique expressément pour le support disque et en faire des objets d'art. Cet album a été encensé par la critique *underground* internationale¹³ pour sa pertinence, la haute qualité de sa musique, ainsi que pour la richesse de son livret, rassemblant en quelque 60 pages différents écrits se heurtant à l'œuvre endisquée, et mis en objet par un designer graphique réputé, Gabriel Jasmin.

La compagnie Projections libérantes¹⁴ de Simon Martin, pour sa part, présente des événements faits sur mesure pour une seule œuvre mûrement réfléchie et travaillée en grande proximité avec les interprètes. *Musique d'art pour quintette à cordes*¹⁵, par exemple, mettait en valeur le quatuor Bozzini dans une scénographie et une conception audio sobres, mais ancrées dans les pratiques actuelles à la suite de deux ans de recherches et d'échanges entre le compositeur et les interprètes. Quelle aberration magnifique que ce processus créatif – inspiré de ce que les milieux de la danse et du théâtre, entre autres, ont intégré depuis longtemps – tout à fait en dehors des diktats systémiques du milieu de la musique contemporaine!

Le spectacle *Anthropologies imaginaires*¹⁶ de Gabriel Dharmoo, finalement, est pour moi un autre

exemple de proposition essentielle de ma génération. Il fait appel à un travail d'exploration vocale particulièrement poussé, juxtaposé – par une performance théâtrale – à une séquence d'entretiens vidéo avec des anthropologues fictifs. Des prestations musicale, visuelle et théâtrale de haute qualité rencontrent de vifs questionnements identitaires et postcoloniaux. Il n'y a pas là un simple contact interdisciplinaire, mais bel et bien une présence essentielle et intégrée des différents médiums en jeu, due à l'intention de Dharmoo de faire « partie d'une mouvance où les compositeurs se voient comme des artistes spécialisés en son, liés à une communauté d'artistes de différents horizons¹⁷ ».

Je considère ces exemples non pas comme des aboutissements, mais plutôt comme des portes ouvertes. Les manières de faire de ces artistes sont décloisonnées, décomplexées et, surtout, perturbent le processus de création communément accepté ainsi que les relations entre compositeur-e-s et musicien-ne-s. Personnellement, je recherche, par des collaborations avec des artistes en constante redéfinition de leur pratique, telles que Béatrice Laplante, Émilie Sigouin ou Émilie Girard-Charest¹⁸, à muter mon rôle en celui d'une sorte de chorégraphe, dont l'œuvre résultante, issue d'un processus d'improvisations et d'élaboration de lignes directrices, n'est plus le fruit d'un ego, mais plutôt d'une nécessité réciproque de communication.

J'aimerais, en terminant, en appeler d'une musique de la nécessité, de l'urgence. « Fuck toute » et on recommence ! Bien sûr, cela ne s'applique pas à tout le milieu. Certaines démarches ont tout intérêt à demeurer isolées et hors du temps. Mais il doit aussi y avoir un pendant notable d'urgence de vivre et d'ancrage dans notre présent. Nous souffrons d'une forte propension au consensus devant la précarité du milieu de la musique contemporaine. Nous surnageons difficilement dans le contexte qui est le nôtre... mais la survie ne suffit pas !

Beaucoup de mes collègues et moi avons conscience que nos initiatives marginales ne sont pas foncièrement

viables à long terme. Tant pis : nous serons éphémères. Nous n'avons pas la mégalomanie de croire qu'un individu, ensemble ou regroupement portera seul ce changement. Nous sommes nombreuses et nombreux et je nous souhaite que la nébuleuse de nos actions individuelles finisse par semer cette pertinence que nous nous devons d'appeler de toutes les fibres de nos actions artistiques.

1. Chronique sur l'actualité de la création musicale réalisée en collaboration avec les éditeurs du site Web.cettevilleetrange.org, soit Paul Bazin, Bruno De Cat et Michel Gonville. Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leur auteur et ne représentent pas nécessairement celles de la revue *Circuit*. Des prolongements de cette collaboration sont publiés sur le site www.cettevilleetrange.org. Les lecteurs sont invités à réagir en écrivant à info@revuecircuit.ca ou à proposer une publication en écrivant à info@cettevilleetrange.org.

2. 2002 : opposition à la zone de libre-échange des Amériques (ZLÉA). 2003 : réaction aux politiques néolibérales du gouvernement québécois. 2005 : opposition aux coupes en éducation. 2006 : mouvement contre le contrat première embauche (CPE) en France. 2012 : « Printemps érable », réaction à l'augmentation des droits de scolarité et à de nombreux autres enjeux sociaux et environnementaux au Québec.

3. À ce sujet, lire : <http://journalmetro.com/opinions/prochaine-station/744907/fuck-toute> et www.ledevoir.com/societe/actualites-en-societe/437086/fuck-toute (consultés le 15 novembre 2015).

4. Car entre les systèmes de pensée unique et ceux qui les remettent en question, peut naître une réalité superposée, le tiers espace : « Il arrive que des savoirs se forment dans ces chocs et ces fragmentations, dans cette apparente perte du sujet et de l'hégémonie des discours. Ils tracent les contours de nouveaux lieux, de tiers espaces. Ceux-ci émergent de ces tensions, de ces confrontations entre différents systèmes culturels. Ils se déploient dans la réalité en s'y superposant. [...] Ils forment un monde à la croisée des autres et obéissant à leurs propres lois. Ce sont des espaces d'autonomie : ils ne nécessitent pas de validation extérieure pour exister. Ils se forment selon une logique qui leur est propre. » Mariève Maréchal (2016), *Conjurer l'absence : pratiques du tiers espace dans les écritures lesbiennes francophones*, thèse en cours de rédaction, Université d'Ottawa.

5. « La musique des années 60 a continué à flirter avec son rôle originel et involontaire d'épouvantail bourgeois, tout en se croyant être un monstre surréaliste. C'est ainsi qu'elle fut tolérée, et subventionnée, dans le flot progressiste de la vie culturelle bourgeoise. Une musique considérée comme l'expérience à la fois étrange et "dissonante" d'un choc toléré, ce qui, pour une

conscience culturelle dont l'aspect philharmonique était demeuré intact, représentait une fascination amicale et masochiste.» Helmut Lachenmann (1996), «À propos de structuralisme», trad. François Bohy, <www.entretiens.asso.fr/Bohy/Biblio/Traduc/Struktur> (consulté le 12 novembre 2015).

6. Décrit ainsi dans les pages de *Circuit* (vol. 25, n° 1, 2015, p. 80) par le compositeur André Hamel : « Événement produit par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) le 3 juin 2000, avec la participation de plus d'une dizaine d'ensembles et organismes musicaux montréalais; 19 compositeurs, dont moi-même, ont participé à l'écriture de l'œuvre présentée lors de ce méga concert extérieur sur 11 scènes disposées autour du public sur le parvis de l'Oratoire Saint-Joseph à Montréal ».

7. Voir : <www.smcq.qc.ca/smcq/fr/hommage/2013/concerts/31976> (consulté le 20 novembre 2015).

8. À propos de Matthew Schoen, voir : <<https://vimeo.com/matthewschoen>> (consulté le 20 novembre 2015).

9. Pour plus d'informations sur Jacynthe Carrier, voir : <<http://jacynthecarrier.com>> (consulté le 20 novembre 2015).

10. Sur Adad Hannah, voir : <<http://adadhannah.com>> (consulté le 20 novembre 2015).

11. Gabriel Ledoux (2015), *Le vide parfait*, Acte CD 001.

12. À propos de l'étiquette Acte, voir : <<http://acte.mu>> (consulté le 17 novembre 2015).

13. Le dossier de presse de l'étiquette peut être consulté ici : <<http://acte.mu/presse>> (consulté le 17 novembre 2015).

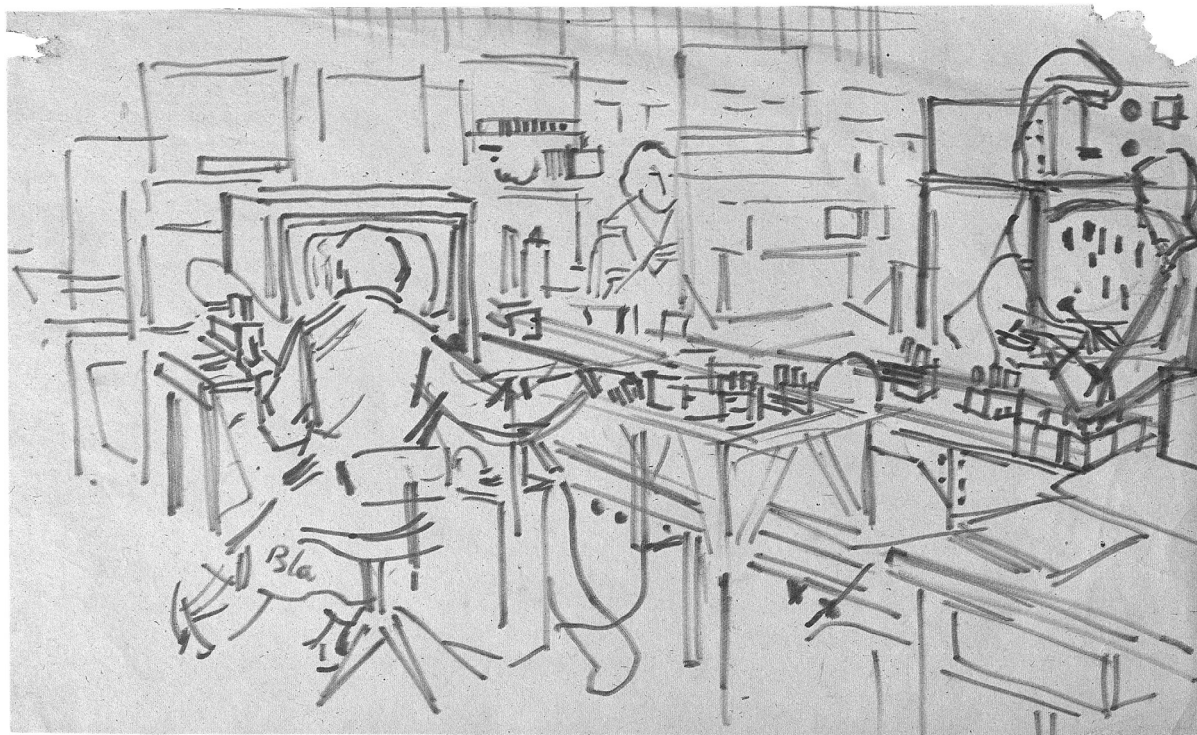
14. Sur la compagnie, voir : <www.projectionsliberantes.ca/fr/> (consulté le 17 novembre 2015).

15. Pour visionner des extraits : <<https://youtu.be/rYgRMjt7M9o>> (consulté le 17 novembre 2015).

16. En tournée internationale en 2014-2015. Pour visionner des extraits : <www.gabrieldharmoo.org/fr/music> (consulté le 17 novembre 2015).

17. Gabriel Dharmoo, lors d'une conversation privée en novembre 2015.

18. À propos de Béatrice Laplante et Émilie Girard-Charest, voir : <www.beatricelaplante.com> et <www.emiliegirardcharest.com> (consultés le 22 novembre 2015).



Reynold Arrould, *Ouvriers au travail: chaîne de fabrication de téléviseurs* (Philips, usine de Chartres), 1957-1958. Dessin au crayon, 26,5 × 57,2 cm. Droits réservés.