

Codes historiques, saccages expressifs et silences respectueux : entretien avec Yannick Plamondon

Maxime McKinley et Yannick Plamondon

Volume 33, numéro 1, 2023

Pionnières sonores : Coulombe Saint-Marcoux, Deschênes, Kendergi

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1099168ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1099168ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Circuit, musiques contemporaines

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

McKinley, M. & Plamondon, Y. (2023). Codes historiques, saccages expressifs et silences respectueux : entretien avec Yannick Plamondon. *Circuit*, 33(1), 77–83. <https://doi.org/10.7202/1099168ar>

Codes historiques, saccages expressifs et silences respectueux : entretien avec Yannick Plamondon

Maxime McKinley

*La liberté induit des rapports au passé.
Les modernes sont transhistoriques.*

– GASTON MIRON

*Maintenant, j'ai la nostalgie de ce que je vais composer.
J'ai la nostalgie du futur.*

– WALTER BOUDREAU¹

Cet entretien avec le compositeur Yannick Plamondon a été réalisé par correspondance électronique, à la fin d'octobre et au début de novembre 2022. Le dossier thématique de ce numéro de Circuit, axé sur trois pionnières ayant été particulièrement actives durant la Révolution tranquille au Québec – Coulombe Saint-Marcoux, Deschênes, Kendergi –, était une belle occasion de l'interroger à la fois sur son rapport à ce qui le précède et à l'avenir, sur d'où il vient et ce qu'il fait actuellement, où il le fait, ce qui l'occupe et le préoccupe, et quelques fils reliant tout cela².

Maxime McKinley (M. M.) : La première œuvre que j'ai entendue de toi, c'est *Les Voitures d'eau* (1998), en référence au documentaire de Pierre Perrault réalisé en 1968 pour l'ONF et troisième volet de la

Trilogie de l'Île-aux-Coudres³. Cela m'avait frappé et je continue de trouver que c'était une très belle idée de travailler d'après ce film. Ainsi, pour amorcer cet échange, j'aimerais te demander si l'Histoire québécoise revêt une importance particulière pour toi. Dans le dossier thématique de ce numéro de *Circuit*, il est question de pionnières comme Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Marcelle Deschênes ou Maryvonne Kendergi. Quel est, le cas échéant, ton rapport avec elles en particulier, ou plus généralement avec tes aîné-e-s, celles et ceux qui te précèdent? Par exemple, la radicalité qui leur était parfois nécessaire reste-t-elle une valeur importante pour toi?

Yannick Plamondon (Y. P.) : Effectivement, et en tant qu'Occidental, j'ai de la difficulté à imaginer qu'il puisse être possible de faire de la « musique de concert » ou « classique », sans avoir des idées et vouloir en découdre avec les concepts de tradition et d'Histoire. Si composer implique – et c'est le cas pour moi – de « parier » sur certains signifiés, de planifier « l'efficacité » du discours musical et de développer des matériaux en s'appuyant – même de façon critique – sur des formules rhétoriques et syntaxiques établies,

bref, d'œuvrer à partir de certains archétypes d'écoute, cela induit nécessairement qu'on désire, à partir de ces racines, tenir compte de codes issus de l'Histoire. À terme, je pense aussi que nos inventions en relation avec ce *background* produira, *de facto*, les déterminants de ce qu'on appelle le style.

Pour ce qui est des aîné·e·s et de mes prédécesseur·e·s en musique, je suis parti à l'époque de l'idée qu'au Québec, la musique instrumentale était considérée comme un art mineur. J'ai aussi eu l'intuition que j'aurais de la difficulté à trouver des modèles très accomplis. Tout au plus on trouvait autour de nous de fier·ère·s pionnier·ère·s, mais assez isolé·e·s de la société et du contexte critique international et du « monde de l'Art » en général. Je le pense encore aujourd'hui et je trouve que les musicien·ne·s d'ici ont été, et sont toujours, « réduit·e·s » (au sens critique et définitionnel) à des usages récréatifs et, par ce fait même, privés de la reconnaissance pleine et entière de leur contribution, libre et indépendante, aux arts vivants. Souvent, la production musicale d'ici semble désirée comme une chose assujettie. Les pratiques artistiques qui ont le haut du pavé et qui reposent, par exemple, sur la langue, et au travers desquelles les gens se reconnaissent plus spontanément, sont jugées plus « utiles », et donc plus pertinentes, à notre société qui est toujours vaguement perturbée par sa lutte d'émancipation, mais aussi par un certain sentiment d'infériorité. Contre ce sentiment minoritaire, on aime un art qui se met au service, d'une part, de l'agenda social et, d'autre part, des fantasmes d'affirmation nationale et identitaire. De cette façon, la musique trouve encore (mais pour combien de temps?) une certaine légitimité.

Avec les années, il m'a souvent été donné de constater que la chanson, la littérature, le théâtre, etc., réduisent fréquemment le « son organisé » à des fins séductrices, en tant que support et commodité. Et de fait, il est vrai que la musique est très efficace quand vient le temps de purger le malaise qui naît

du silence, pour décorer des vides et gommer des ruptures de continuité expressive ou une impuissance dramatique. À mon avis, cela représente bien une société sans égards, sans désir ni culture pour ce qu'on appelle « l'autonomie de la musique », c'est-à-dire sa liberté fondamentale et originelle; donc sa capacité, au moment de se produire « sur scène », d'être la seule et unique chose qui « parle » et qu'on écoute.

Le fait que je préfère me tenir à l'écart de cette capitalisation utilitariste des sons est, peut-être, ce qu'il reste de plus franchement radical dans mon éthique de création et dans mon attitude d'artiste. Et si je fais une place indiscutable à la mélodie – j'ai une passion sans bornes pour elle –, je préfère encore le bruit à tout ces petits consensus harmoniques qui circulent. Il en est de même avec cette pression constante et abrutissante que l'industrie culturelle exerce sur les musicien·ne·s, les organismes et la création musicale, et qui me déprime totalement.

En détournant les principes – selon moi plus porteurs et durables – « d'objet d'art » et de « démarche esthétique », la scène musicale est de plus en plus le prétexte d'un théâtre de professionnel·le·s célébré·e·s pour leurs aptitudes, pour leur visibilité, et qui trouvent matière à réussite – une véritable fierté – dans leur capacité à incarner une maîtrise du langage-marchandise, des marchés cibles, de marque et de curriculum.

Par conséquent, et bien que j'aie eu l'immense privilège de fréquenter, d'écouter et/ou de discuter avec de très grand·e·s musicien·ne·s d'ici et appartenant à des générations antérieures (d'abord Mercure, Morel, Héту, Tremblay, Deschênes, Mather, Schafer, Dhomont, etc., ensuite Vaillancourt, Bouliane, Rea, Normandeau, Evangelista, Vivier, Longtin, Gonnevillе, etc.) et que ces dernier·ère·s ont eu une influence significative sur mon éthique, ma technique et mon analyse critique de l'art musical, c'est surtout dans le passé et parmi des plasticien·ne·s, des chorégraphes, des sociologues, des scientifiques et des

cinéastes que j'ai trouvé la source de mes influences. D'ailleurs, j'ignore à peu près tout de la musique canadienne d'avant 1960.

Par après, c'est auprès d'Européens comme Johnathan Harvey, Tristan Murail, Luca Francesconi, York Holler, Magnus Lindberg, Julian Anderson et Georges Benjamin que je suis allé chercher une forme d'idéalisme musical, une croyance en « l'avenir de la musique » dans ce qu'elle peut continuer à offrir d'inouï, de renouveau technique et poétique. Et de cela, je continue d'en rêver.

Pour ce qui est de Pierre Perrault, c'est par sa poésie et son invention du cinéma-vérité, avec ses traitements virtuoses de la parole, de la voix-matériau⁴, qu'il m'intéresse le plus. J'éprouve une immense admiration pour sa manière qui, selon les méthodes de la sociologie, tire librement, d'un terrain choisi, une parole d'abord suscitée, récoltée, échantillonnée et qui, ensuite, par remontages, manipulations et objectivations, réussit à repousser les cadres de la vérité sociale et à accoucher alors d'un mythe poétique. D'ailleurs, et c'est peut-être ce qui est le plus intéressant pour moi, ce mythe est absolument trompeur, en ce sens qu'il semble documenter un passé authentique, alors qu'il aboutit à une fiction lyrique cousue de faits bruts, mais dont l'originalité et l'exotisme pourraient surgir des forges de la science-fiction.

M. M. : Pour poursuivre avec « la source de tes influences », est-ce que le fait que tu te sois d'abord développé à Québec a teinté cette source ? Dans cette ville, il y a eu des bâtisseur-euse-s comme François Morel, Gisèle Ricard ou Armando Santiago, par exemple. Comment est-ce que tu te situes par rapport à cet héritage et quel est ton propre historique par rapport à celui-ci ?

Y. P. : Les influences sont là pour fonder l'originalité. Elles alimentent une transformation en l'encadrant de contraintes imaginaires et concrètes. Ainsi le territoire... La liberté et l'abondance culturelle des métro-

poles internationales avec leur « *been there, done that* » m'ont toujours parues comme un leurre pour l'identité. Québec et son apathie se trouvent au cœur de ma « destinée manifeste ». Pour un artiste, il est difficile d'imaginer trouver un endroit plus exigeant en ressources intérieures.

Je dois la totalité de mes toutes premières expériences sérieuses d'esthète et d'apprenti compositeur à Gisèle Ricard qui m'a fait écouter, dessiner et analyser des centaines d'heures de musique nouvelle enregistrées sur rubans magnétiques 1/4 (BBC, Radio France, RAI, SRC/CBC, archives de l'AMAQ, etc.) qu'on retrouvait dans les armoires du Centre de Documentation qu'elle dirigeait à l'Université Laval. Armando Santiago m'a bien sûr formé au Conservatoire pendant cinq ans, m'a ouvert un chemin vers la modernité et a, pour ainsi dire, fait de moi une bouture canadienne de l'école italienne et des avant-gardes européennes (j'en suis vraiment fier). François Morel, cependant, n'a pas été mon professeur, mais il était une figure d'autorité, avec qui on pouvait discuter très librement, le grand indépendant nord-américain, critique, épris de son artisanat et absolument autosuffisant.

M. M. : Lorsqu'on parle de musique contemporaine, on fait souvent allusion à une tradition issue des avant-gardes européennes, qui remontent parfois à il y a plus de 100 ans maintenant. Cela peut plus ou moins cohabiter, selon les cas, avec un sens plus littéral du mot « contemporain », disons : le monde d'aujourd'hui. Il me semble qu'il y a souvent eu cette tension dans tes œuvres, au moins depuis *Autoportrait sur Times Square* (2001), dans laquelle on ressent une friction entre l'héritage de la musique contemporaine écrite (de provenance européenne) et un désir de se situer dans un certain « ici et maintenant » nord-américain, incluant des références à la culture populaire. Deux décennies après *Autoportrait sur Times Square*, où en es-tu avec ces enjeux ?

Y. P. : J'insiste ici pour dire que, bien que je me considère comme une personne cosmopolite, mais ayant très peu voyagé en dehors de l'Occident, il se trouve que j'aborde les questions d'art et de société dans une perspective restreinte, donc québécoise et par extension nord-américaine, et je le sais, trop étroitement occidentale pour la sensibilité actuelle. Cependant, je rejette toute étiquette réductrice d'une musique qui se voudrait nationaliste et identitaire, tel qu'on l'a parfois suggéré à mon propos⁵.

Le fait que j'aime passionnément le fleuve Saint-Laurent (j'y navigue sur mon voilier), que la région de Charlevoix et de l'Isle-aux-Coudres (ainsi la neige et la Boréale) font partie de mes émois pour la beauté du territoire, et que donc Perrault et bien d'autres artistes québécois m'ont ainsi inspiré, ne fait pas pour autant de mon travail un art engagé sur le plan politique. Ma musique est surtout existentielle, intime et, si on voulait donc me reprocher quelque chose, certainement très individualiste.

Pour ce qui est de travailler à partir de références culturelles et notamment d'œuvres cinématographiques, cela s'inscrit initialement dans l'adoption d'une posture postmoderne (début des années 1990), qui consiste non pas uniquement à faire usage des procédés de citations alors très en vogue (Rea, Lesage, Bouliane, Berio, Kagel, etc.), mais aussi à créer de la culture au deuxième degré et, ainsi, partir de la Culture en tant que « Nature ». En tant que musicien issu du rock alternatif, cette ironie de rapace et de charognard, qui comme un punk rôde dans les décharges de la modernité et se pare de ses détritiques, s'offrait à moi comme un développement logique à ma rage contre-culturelle issue du métal, du trash-punk et du new wave, mais qui désormais était vécue comme trop adolescente. D'ailleurs, le raffinement des œuvres, qui, selon moi, témoigne chez moi d'une entreprise subséquente de maturation, continue toujours d'être rééquilibré par de l'impulsivité. L'immaturité et l'irrationalité

donnent beaucoup d'incandescence et de flamboyance à un geste et le sauvent, peut-être, d'un embourgeoisement conservateur trop épris de cohérence, de contrôle. C'est aussi ce qui me plaît toujours autant et ce qui m'a toujours inspiré dans le « saccage expressif des mathématiques » de Iannis Xenakis. Pour moi, sa musique est un hurlement issu du broyage furieux des valeurs dites universelles de l'Occident dans le déchiporteur des utopies politiques, scientifiques et esthétiques du XX^e siècle.

Depuis, j'ai utilisé et élaboré des transferts artistiques dérivés de la fabrication des autres arts (sculpture, peinture, cinéma, poésie), et donc je me suis fabriqué des techniques par analogie. Ainsi, le montage, le rythme (le traitement de la durée en fonction des significations), les raccords de lumière, les flash-back (préexposition, exposition et réexposition), la taille des plans et la profondeur de champ tels qu'on les retrouve au cinéma, ont une contrepartie musicale et participent de la combinatoire dans mon écriture. Dans le domaine pictural et plastique, je puise sans cesse dans l'histoire de l'art abstrait. Que ce soit dérivé du cubisme analytique, en passant par le « *all over* », le « *hard edge* », le « champ couleur » et la microchromie, toutes ces approches ont des incidences pratiques dans mon écriture. La sculpture est aussi un formidable terrain de réflexion sur la forme et les proportions dans le domaine des perceptions.

En définitive, j'aime bien analyser l'art dans une perspective rhétorique, déduire sur quelles stratégies repose l'ergonomie des chefs-d'œuvre et comment la « méthode brute » décuple l'éloquence. Pour ce faire, je me passionne pour les récits détaillés au sujet des méthodes de travail et j'aime savoir de quelle façon le génie exprime beaucoup de vitalité dans l'établissement de procédures complexes de construction, parfois aussi très primitives.

Enfin, pour ce qui est de référer à l'Europe, elle m'a toujours semblé être une chose mythique et floue, à laquelle on réfère comme à une ancienne Arcadie,

peut-être un exil possible, un fonds extrêmement séduisant et fertile techniquement, mais aussi, pour le Nord-Américain que je suis, qui égare et pourrait de façon irréversible faire de mon art une indéchiffrable altérité, car des gens là-bas y font des choses très similaires aux miennes, mais elles y sont perçues trop différemment par leurs sociétés.

M. M. : Des pionnières comme Coulombe Saint-Marcoux, Deschênes ou Kendergi jusqu'à toi, il y a quelques jalons générationnels. Récemment, Walter Boudreau a quitté la direction artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) après 33 ans. Le 4 mai dernier, après 35 ans d'existence, l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) a donné son dernier concert, du moins tel qu'on l'avait connu jusque-là. Tant Walter Boudreau que Véronique Lacroix t'ont commandé des œuvres au fil des ans. Serait-il exagéré de parler de la fin d'une époque? Par ailleurs, tu enseignes depuis plusieurs années au Conservatoire de musique de Québec. Tu es donc en contact étroit et régulier avec de jeunes artistes en devenir. Comment vois-tu l'avenir de la musique dite « contemporaine », au Québec?

Y. P. : L'avenir de la musique est une formule basée sur la « foi en son renouvellement ». La modernité a répondu de façon très conséquente à cet appel, en rompant avec les modèles passés et en privilégiant l'inouï, le neuf, le nouveau, l'actuel, le contemporain, mais aussi le formel, l'auto-référentiel, l'individuel. En Europe, cet appel a littéralement été ou rêvé d'être « l'Avenir incarné ». Dans cet élan, il a inventé de magnifiques fulgurances, des images poétiques neuves et parfois angoissées, il a aussi favorisé l'essor de la technoculture et créé des bases solides à l'essor de la culture de masse en abolissant, entre autres, la hiérarchie pop/élite. Cette époque a évidemment aussi établi ses institutions (écoles, ensembles, diffuseurs spécialisés⁶). Pour les artistes de ma génération, cette

époque était déjà révolue par le fait même qu'elle était déjà une tradition et, donc, déjà à moitié dans le passé. D'ailleurs, le fait que certaines d'entre elles soient encore en place aujourd'hui, mais souvent dans des crises existentielles, le confirme. Comme, à notre tour, nous nous sommes aussi donné des véhicules qui nous semblaient mieux adaptés à cet avenir que nous entrevoyions alors⁷, il est tout à fait normal qu'elles aussi aient muté, qu'elles soient aujourd'hui à leur tour en crise ou qu'elles disparaissent – et tant qu'à y être, pourquoi pas plus rapidement encore?

Je suis présentement – j'en suis absolument certain – à l'époque de ma vie où émergent en moi les meilleures idées musicales, les plus beaux matériaux et des élans poétiques et philosophiques qui me font rêver à des formes ouvertes et élégantes appelant une vraie rencontre, et une plus grande intimité avec les gens et aussi les interprètes. Toutefois, je pense aussi que je trouve mal le temps et les bons partenaires pour les achever vraiment, absolument. Mais toujours, je m'acharne à les objectiver, même schématiquement. Et comme l'esquisse n'appelle que l'esquisse, et ce temps qui passe si vite, je manque souvent d'espérance dans l'avenir de ces « oppressantes figures de beauté⁸ ». Les œuvres restent un peu, puis retournent presque toutes dans le compost des hypothèses. Et la culture aime tuer ses héros dans leur prime jeunesse et les laisser intacts à jamais, alors vieillir dans ce contexte est une damnation et on ne se laisse pas enterrer vivant sans argumenter, ou sans tenter d'obtenir un poste dans une... institution [rires].

Les jeunes et mes étudiant-e-s sont fascinant-e-s, doué-e-s et très différent-e-s. Ils et elles vivent dans un monde encore plus complexe et violent qui fut le mien. Je les trouve encore plus capables que je pouvais l'être à leur âge, très sensibles et complexes aussi, et définitivement plus libres. J'ai beaucoup de chance de travailler avec eux et elles, même si parfois c'est fatigant. C'est de bonne guerre, car j'ai moi-même

FIGURE 1 Extrait de la partition de *Anutshish* de Yannick Plamondon, sur un poème de Joséphine Bacon tiré de *Un thé dans la toundra/Nipishapui nete mushuat* (Montréal, Mémoire d'encrier, 2018, p. 32-33).

I. Anutshish

Yannick Plamondon
Texte: Joséphine Bacon

Résolu

*** Inspiration rapide, sans expirer, comme par surprise

Anu Anu tshi - sh a - pu ap
 apa sh tai - an mashi - nai-kana mashi - nai-kana A A - pu apa - shta - ian atsh - i -
 tash - un - an Ni - mesh - ka - nam _____ Ni - mesh-ka-nam tak - uan Ani - te - tshe i - tu - tei -
 - ian _____

demandé beaucoup, alors j'accepte le «deal» qui vient avec.

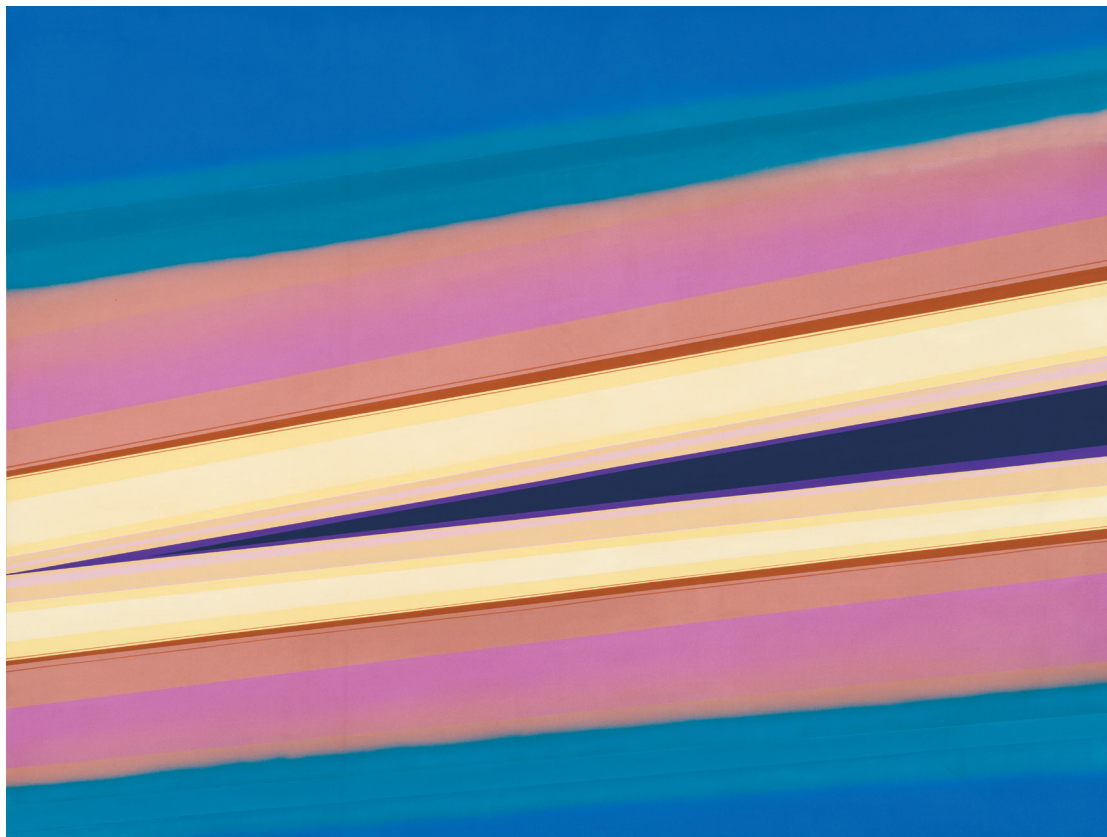
M. M. : *Wihtikōw – In memoriam femmes mortes, enlevées et disparues* (2017) me semble être l'une de tes œuvres récentes particulièrement importantes. En prolongement à ma question précédente, cette œuvre fait résonner des enjeux à la fois très contemporains et très anciens, et même – en regard des Premières Nations – beaucoup plus anciens que la tradition classique occidentale de musique écrite. Cette œuvre peut-elle être entendue comme une forme d'«engagement sonore», d'expression d'empathie mais aussi, dans le même souffle, de révolte ?

Y. P. : *Wihtikōw – In memoriam femmes mortes, enlevées et disparues*, et aussi *Anutshish* (2019-20), sur un poème de Joséphine Bacon, sont deux œuvres très importantes pour moi. Cependant, l'empathie que je ressens à l'égard des premiers peuples ne suffit pas et l'état actuel du dialogue social – que je respecte – m'interdit de les diffuser plus largement, en ce sens que ces pièces sont, malgré la sincérité de mes intentions, susceptibles de participer à ce que certain-e-s appellent «l'exploitation artistique des souffrances» d'une communauté à laquelle je n'appartiens pas et, de surcroît, qui est victime de celle à laquelle, du moins historiquement, j'appartiens. Alors, pour le moment,

je retire ces pièces de l'espace public, convaincu que le meilleur signe de respect pour celles et ceux qui ont vraiment vécu ces horreurs demeure le silence.

1. Ces deux citations en exergues, proposées par Yannick Plamondon, sont extraites de l'article « Les folies créatrices de l'Infonie » de Stéphane Baillargeon, paru dans *Le Devoir* le 14 janvier 2023. Ces propos de Miron sont tirés du documentaire *L'Infonie inachevée* (1973) de Roger Frappier, alors que le poète évoquait les présocratiques, tandis que Boudreau est cité par le journaliste à la suite d'une interview.
2. Au sujet de Yannick Plamondon, voir : www.conservatoire.gouv.qc.ca/fr/formation-musique/professeurs/plamondon-yannick (consulté le 15 novembre 2022).
3. Nous utilisons ici, pour ce titre, la graphie de la couverture du coffret de l'ONF, bien que l'orthographe généralement utilisée pour cet endroit soit « l'Isle-aux-Coudres ».

4. Que l'on retrouve aussi chez Glenn Gould (*The Idea of North*, 1967) et René Lussier (*Le trésor de la langue*, 1989), entre autres. [NDLR : cette note et les suivantes sont de Yannick Plamondon. Précisons au passage que les deux œuvres qu'il évoque ici, de Gould et Lussier, ont été discutées dans *Circuit, musiques contemporaines*, respectivement dans le vol. 22, n° 2, 2012, et le vol. 28, n° 3, 2018.]
5. Voir, par exemple : <https://doi.org/10.7202/902356ar> (consulté le 15 novembre 2022).
6. smcq, Nouvel Ensemble Moderne, empreintes DIGITales, par exemple.
7. Ensemble KORE, Trio Fibonacci, Quatuor Bozzini, ECM+, notamment.
8. Leonard Cohen (1974), « Chelsea Hotel », *New Skin for the Old Ceremony*, Columbia.



Rita Letendre, *Tziyah*, acrylique sur toile, 152,5 × 203 cm (60 × 80 po), 1973. © Succession Rita Letendre (2023).
Photo : Guy L'Heureux/Galerie Simon Blais.