

Université de Montréal

**Dedans/Dehors : récit introspectif autour des méandres d'une démarche de création
musicale**

Questionnements, outils musicaux et témoignage

Par

Louis-Olivier Desmarais

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise en musique (M.Mus.)

Option : composition et création sonore

Avril 2023

© Louis-Olivier Desmarais, 2023

Ce mémoire intitulé

**Dedans/Dehors : récit introspectif autour des méandres d'une démarche de création
musicale**

Questionnements, outils musicaux et témoignage

Présenté par

Louis-Olivier Desmarais

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Myriam Boucher

Président-rapporteur

Robert Normandeau

Directeur de recherche

Georges Forget

Codirecteur

Ana Dall'Ara-Majek

Membre du jury

Résumé

Ce mémoire est un journal de création intime et introspectif. Il s'intéresse aux doutes et difficultés qui peuvent ponctuer la vie de création. Et cette vie, c'est un ensemble complexe, habité par des préoccupations et phénomènes contradictoires : ombre/lumière, intimité/vie publique, solitude/exposition, émission/réception, dedans/dehors. Le filon, derrière tous ces questionnements, est cette recherche d'unité dans la vie de création ainsi que la pacification du processus créatif.

Le premier chapitre de ce mémoire s'intéresse à cette tension entre les aspects intérieurs et extérieurs liés à la vie de création. Le deuxième chapitre décrit les outils musicaux utilisés dans les compositions réalisées pendant cette maîtrise et qui font écho aux réflexions exprimées dans le premier chapitre. Y sont abordés, entre autres choses, la narrativité en musique, le jeu sur les hauteurs, la pulsation, l'écriture filmique. Enfin, le troisième chapitre s'intéresse au processus de création, au propos, ainsi qu'au bilan autour des trois œuvres présentées dans le cadre de ce mémoire *Abîmes*, *Rainbow Odyssey : La rédemption* et *Flots*.

À-travers le survol de toutes ces préoccupations sont esquissés les contours d'enjeux majeurs ayant tous influencé à leur manière la musique composée durant cette maîtrise.

Mots-clés : Processus de création, musique et spiritualité, musique et narrativité, jeux sur les affects, musique acousmatique, musique poétique, union dans la vie de création, démarche professionnelle, poème symphonique, vie de composition.

Abstract

This essay is an intimate and introspective creation diary. It is about the doubts and difficulties that can punctuate the artistic life. And this life is a complex whole, inhabited by contradictory preoccupations and phenomena: shadow/light, intimacy/public life, solitude/exposure, emission/reception, inside/outside. The vein, behind all these questions, is this search for unity in artistic life as well as the pacification of the creative process.

The first chapter of this essay is about this tension between the interior and exterior aspects linked to the life of creation. The second chapter describes the musical tools used in the compositions made during this master's degree and which echo the reflections expressed in the first chapter. It discusses, among other things, narrativity in music, playing with music notes, pulsation, film writing. Finally, the third chapter focuses on the creative process, the subject, as well as the assessment around the three works presented as part of this essay: *Abîmes*, *Rainbow Odyssey: La Rédemption* and *Flots*.

Through the overview of all these concerns are sketched the contours of major issues that have all influenced in their own way the music composed during this master's degree.

Keywords : Creative process, music and spirituality, music and narration, music and emotions, acousmatic music, poetic music, union in the life of creation, professional approach, symphonic poem, composition life.

Table des matières

Résumé	iii
Abstract.....	iv
Table des matières	v
Liste des figures.....	xi
Liste des sigles et abréviations	xii
Remerciements	xiv
Avant-propos.....	1
Impulsion de départ	1
Cœur/tête : la recherche d'un équilibre	1
Dedans/Dehors : embrasser le paradoxe.....	2
Une démarche en forme de témoignage	3
Méthodologie.....	4
Chapitre 1. Dedans/Dehors : la recherche de l'unité dans la vie de création	5
1.1. La coquille et le noyau	5
1.2. Dedans	6
1.2.1. Musique et spiritualité	6
1.2.1.1. Qu'est-ce que la spiritualité?	7
1.2.1.2. Musique et spiritualité : Des atomes crochus	8
1.2.1.2.1. Transmettre l'intransmissible.....	8
1.2.1.3. La notion d'art sacré (et ses pièges).....	9
1.2.1.3.1- Enjeux.....	9
1.2.1.4. Réenchantement et nouvelles visions du sacré	11

1.2.1.5. L'influence de ces préoccupations sur ma démarche	11
1.3. Dehors.....	12
1.3.1. Un chemin ardu.....	12
1.3.1.1. Trouver sa voie à travers le chaos	14
1.3.2. Participer au monde qui m'entoure.....	15
1.4. « Il y a une fissure dans tout »	17
Chapitre 2. Concernant mon langage musical : contexte et outils	18
2.1. Une musique d'idées et d'affects.....	19
2.1.1. Dans l'héritage de la musique à programme	19
2.1.1.1. Jeux sur les affects et narrativité.....	19
2.1.2. Proto-récit; quand la musique imite l'allure d'un discours narratif	20
2.1.3. Une poésie des sons	21
2.1.4. De l'importance des archétypes.....	22
2.1.5. Survol des outils pour l'élaboration d'une <i>musique poétique</i>	22
2.2. Écriture des hauteurs	24
2.2.1. S'inscrire dans un contexte historique	24
2.2.2. Positionnement par rapport à l'harmonie dans mon travail.....	25
2.2.2.1 Un penchant pour la musique modale	26
2.2.3. Les procédés utilisés.....	26
2.2.3.1. Langage tonal	27
2.2.3.2. Utilisation satirique de la tonalité	27
2.2.3.3. Travail thématique et motivique.....	28
2.2.3.3.1. Thèmes et motifs, quelle distinction?	28
2.2.3.3.2. Leitmotifs	29

2.2.3.4. Archétypes et pathos des modes	30
2.2.3.5. Hybridation entre écriture instrumentale et écriture sur support fixe	31
2.3. Mouvement.....	32
2.3.1. Densité de l'énergie	32
2.3.2. Écriture rythmique et pulsation	33
2.4. Approche formelle	35
2.4.1. Continuité temporelle et temps linéaire au cœur de mon approche formelle.....	36
2.5. Écriture filmique.....	37
2.5.1. Influence du « cinéma pour l'oreille » et exemples	37
2.5.1.1. Diégèse	37
2.5.1.2. Le cadre	38
2.5.1.3. Profondeur de champ	39
2.5.1.4. Mouvements de caméra	40
2.5.1.5. Le montage.....	40
2.5.1.6. Approche symbolique	41
2.6. Laisser place à l'interprétation.....	42
Chapitre 3. Journal de création	44
3.1. <i>Abîmes</i>	44
3.1.1. Contexte de création.....	44
3.1.2. La proposition poétique	44
3.1.2.1. Influence du taoïsme chinois.....	45
3.1.3. Approche formelle	46
3.1.4. <i>Abîmes</i> ; les constats à la suite de la démarche de composition.	46
3.2. <i>Rainbow Odyssey : La rédemption</i>	48

3.2.1. Contexte de création.....	48
3.2.2. Proposition poétique.....	49
3.2.3. Approche formelle	50
3.2.4. <i>Rainbow Odyssey : La rédemption</i> : les constats à la suite de la démarche de composition	51
3.3. <i>Flots</i>	52
3.3.1. Contexte de création.....	52
3.3.2. Proposition poétique.....	53
3.3.3. Approche formelle	54
3.3.4. <i>Flots</i> : les constats à la suite de la démarche de composition.....	54
Conclusion.....	56
Dehors.....	56
Dedans	57
La poursuite du mouvement.....	58
Références bibliographiques.....	59
ANNEXE 1 : Inventaire des œuvres	i
ANNEXE 2 : Notes de programme	iii
<i>Sombres clartés, partie 1 : Abîmes</i>	iii
<i>Rainbow Odyssey : La rédemption</i>	iv
<i>Flots</i>	v
ANNEXE 3 : Partitions.....	vi
ANNEXE 4 : Analyses des pièces.....	xviii
<i>Abîmes</i> : Analyse des sections de la pièce.....	xviii
<i>Rainbow Odyssey : La rédemption</i> : Analyse des sections de la pièce	xxiii

Flots : Analyse des sections de la pièce..... xxxiii

Liste des figures.

Figure 1. –	Partition du <i>Thème cartoon</i> de <i>Rainbow Odyssey : La rédemption</i>	29
Figure 2. –	Partition du <i>Motif chromatique</i> de <i>Rainbow Odyssey : La rédemption</i>	30
Figure 3. –	<i>Mélodie 3</i> de <i>Flots</i>	34
Figure 4. –	<i>Arpège 2</i> de <i>Flots</i>	34
Figure 5. –	<i>Mélodie 101</i> de <i>Flots</i>	35
Figure 6. –	Symbole du <i>Yin</i> et du <i>Yang</i>	45
Figure 7. –	Partition du développement du <i>Thème obscur</i> dans la section F d' <i>Abîmes</i>	xxi
Figure 8. –	Partition du <i>Motif guerrier</i> de <i>Rainbow Odyssey : La rédemption</i>	xxix
Figure 9. –	Harmonie de la section D4.4 de <i>Rainbow Odyssey : La rédemption</i>	xxxix
Figure 10. –	<i>Motif 1</i> de <i>Flots</i> et ses variations.	xxxiv
Figure 11. –	<i>Thème A</i> de <i>Flots</i> et ses variations.....	xxxv
Figure 12. –	<i>Thème A'</i>	xxxvii

Liste des sigles et abréviations

MIDI : Musical Instrument Digital Interface

À Pierre, malgré lui

Remerciements

Merci tout particulier à Georges Forget dont la confiance immédiate en ce projet de maîtrise a été l'un de ses moteurs les plus puissants.

Merci à Jimmie Leblanc pour ce mystérieux talent de savoir dire les mots justes au moment exact où ils doivent être entendus. Ce, en toute délicatesse.

Merci à Robert Normandeau pour le coup de barre avant de frapper l'iceberg.

Sans le support de ma mère, ce projet de maîtrise n'aurait jamais abouti. Elle m'aura ainsi permis de naître une deuxième fois.

Merci à Joëlle, embarquée à bord en cours d'expédition, dont l'esprit de fleur aura contribué au moral de l'équipage. Sa patience l'honore.

Avant-propos

Tout mon travail est né de ce besoin de connaissance et de ce besoin de devenir celui que j'étais mais que je ne connaissais pas.

Charles Juliet¹

Impulsion de départ

Ce projet de recherche-crédation trouve ses origines dans une volonté intime, sensible, de faire sens de cette vie de création que j'ai choisi. Comme c'est souvent le cas, la nécessité de cette démarche m'est apparue primordiale en un moment de tempête, où il n'était plus clair pour moi qui j'étais comme artiste et vers où je me dirigeais. J'avais alors perdu la joie qui m'avait poussé, plus jeune, à vouloir faire tendre toute ma vie vers la création. Mon rapport avec celle-ci était désenchanté et mon flot créatif, mis à mal.

Cette situation est banale. Beaucoup d'artistes finissent par connaître, à un moment ou un autre de leur vie, des crises qui remettent en question les fondements mêmes de leur démarche de création. Certains choisissent alors de se réorienter. D'autres décident de continuer en amorçant une période de remise en question avec l'espoir que cette épreuve soit, paradoxalement, la genèse de leur évolution vers une vie de création plus pérenne. C'est ce choix, motivé par l'intuition que j'avais en moi des territoires inexplorés qui ne demandaient qu'à être découverts, qui m'a poussé à entreprendre cette démarche.

Cœur/tête : la recherche d'un équilibre

Pendant mes années au baccalauréat en musiques numériques, je me suis entraîné à concevoir, penser et analyser la musique. Ma relation avec celle-ci s'est alors beaucoup vécue entre mes deux oreilles. Cette formation, bien qu'elle m'ait apporté beaucoup en me permettant

¹ Charles Juliet, cité dans Fritz Kraps, *Charles Juliet, penser le tumulte et la confusion*, vidéo en ligne, <https://www.youtube.com/watch?v=AJxqp1LBAhw>, consulté le 20 octobre 2020.

de devenir un artiste avec une démarche plus aboutie, a contribué à me couper de cette intuition, ce flot créatif peut-être naïf, mais véritable, qui m'habitait.

Comme l'écrit le psychologue et auteur Nicolas Lévesque :

La vie intime ne se vit pas essentiellement avec la tête, il s'agit d'une autre hiérarchie. La tête n'en est pas exclue, elle y participe avec joie, elle apporte beaucoup en matière de discussions, d'intérêts communs, de largeur de vue, mais la tête, dans la vie intime - à bien y penser, cela devrait être ainsi dans toute la vie -, doit se mettre au service du cœur².

Et pour moi, vie intime et vie de création sont indissociables. L'un des moteurs de ce projet de maîtrise est donc cette volonté de rééquilibrer le cœur et la tête dans ma vie artistique. Il s'inscrit autour de cette conviction qu'une démarche artistique est quelque chose de complexe, multiple, qui s'incarne dans plusieurs pôles d'opposition : cœur/tête, ombre/lumière, intime/public.

Ces couples d'opposition prennent forme de façon très concrète dans la vie des créateurs³. Par exemple, dans cette oscillation entre des plages de création en solitaire et des moments d'exposition publique. Tout autant qu'entre des moments de recherche et des moments de production. Ou bien entre les rêveries de la création et les soucis pragmatiques de gagner sa vie et trouver des façons de faire rayonner son art.

Dedans/Dehors⁴ : embrasser le paradoxe

J'ai rapidement senti que ce projet devait être l'occasion de travailler à tendre vers une certaine unité dans ma vie de création. À ce qu'il y ait une plus grande cohérence entre ce que je suis, la musique que je compose et la façon que je tente de faire vivre celle-ci dans le monde qui est le mien. Que ce processus puisse me permettre d'investir à la fois les aspects *exotériques*⁵ et

² Nicolas Lévesque, *Ptoma : un psy en chute libre*, Proses de combat, Montréal : Varia, 2021, p. 39.

³ Par simple souci de simplifier le texte, le genre masculin sera utilisé tout au long du mémoire.

⁴ Bien que je sois tout à fait conscient qu'une pièce du monument qu'est Bernard Parmegiani porte ce même titre, je ne m'en inspire pas directement dans le cadre de ce mémoire.

⁵ Au sens étymologique du terme : ce qui a trait au domaine de l'extérieur, du dehors.

<https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/exoterique>, consulté le 12 avril 2023.

*ésotériques*⁶ de la vie de création. Et que pour y arriver, il me fallait parvenir à investir chacun de ces foyers d'oppositions.

Tel que l'écrit le poète Jean Désy : « Antinomies et paradoxes sont nécessaires à la dynamique psychique. [Chaque foyer d'opposition est en réalité un foyer de création, rappelle Carl Gustav Jung. Loin de chercher à supprimer le conflit, il faut donc le vivre, quoi qu'il en coûte]⁷ ». Ce conflit, cet écartèlement, je l'embrasse et en fais l'épine dorsale de mon projet.

Une démarche en forme de témoignage

Ce mémoire se veut comme un journal de création. Le récit intime et introspectif d'un processus de création ponctué de doutes et d'errances. Ces zones claires-obscures qui ont ponctué ma démarche durant cette période sont les matières premières de ce journal. Ce sont elles qui servent de filon à-travers tous les enjeux abordés.

De nombreux éléments sont donc liés dans cette démarche : processus de création, préoccupations intimes et sociales, outils musicaux et approche esthétique. Ce mémoire est donc l'exposé de cette quête qui m'habite et de comment celle-ci s'est incarnée dans l'élaboration de mes créations; que ce soient à-travers leurs aspects poïétique ou esthésiques⁸.

J'écrivais que de tels questionnements sont fréquents, pour quiconque s'engage dans une vie de création. Néanmoins, rares sont les occasions d'aborder de tels enjeux en contexte académique. Pourtant, pour en avoir discuté avec de nombreux collègues et amis, ils sont présents chez beaucoup de créateurs. Il me semble donc important de partager ces réflexions, de mettre un peu de lumière sur des aspects de la vie de création qui restent souvent tus, peut-être faute de savoir comment bien les aborder.

⁶ Au sens étymologique du terme : ce qui a trait au domaine de l'intérieur, du dedans et de l'intime. <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/esoterique> , consulté le 12 avril 2023.

⁷ Jean Désy, *L'irrationnalité nécessaire : de Platon à Einstein : les poètes*, Essai, Montréal : XYZ, 2020, p. 134.

⁸ Pour faire référence à la tripartition sémiologique de Nattiez. Alexandre Ayrault, *Fonction de la tripartition sémiologique chez Jean-Jacques Nattiez : d'un point de vue épistémologique*, Paris : L'Harmattan, 2022.

Entre artisans du son et de la musique, nous ne manquons pas de ressources techniques, intellectuelles ou professionnelles. Mais parfois, il peut être difficile de trouver un espace (du moins dans la sphère publique) pour aborder certains questionnements plus intimes autour de cette vie solitaire qui s'avère souvent complexe et pleine de défis. À-travers l'écriture de ce mémoire, j'ai donc cherché à créer un espace de réflexion salvateur qui puisse servir à pacifier mon propre cheminement et, je l'espère, nourrir les réflexions de mes collègues habités par des préoccupations similaires.

Méthodologie

Ce mémoire est donc l'exposé des liens qui unissent les préoccupations artistiques et existentielles qui ont motivé la réalisation de cette démarche. Celles-ci s'expriment directement à travers les œuvres⁹ conçues durant cette période (certaines produites en contexte académique et d'autres *extra-muros*).

Le **Chapitre 1** investit les paradoxes autour de cette notion du Dedans/Dehors et leurs implications dans mes orientations artistiques. Par la suite, le **Chapitre 2** explicite quels sont les procédés musicaux utilisés pour arriver à exprimer les préoccupations décrites dans le Chapitre 1. Enfin, le **Chapitre 3** s'intéresse au processus de création des trois compositions présentées dans le cadre de cette maîtrise. J'y aborde les intentions d'origines, le contexte de leur création ainsi que le bilan que j'en fais.

Ce regard sur l'aspect poétique de mon travail est essentiel afin de comprendre comment toutes ces préoccupations se sont manifestées dans le caractère très concret de la création. Il donne aussi un niveau de lecture important pour saisir d'où proviennent ces œuvres.

Les trois compositions réalisées durant ma maîtrise sont *Abîmes*, *Rainbow Odyssey: La rédemption* et *Flots*. Leurs notes de programme sont présentées en **Annexe 2** et leurs analyses sont disponibles en **Annexe 4**.

⁹ Toutes les œuvres réalisées dans le cadre de cette maîtrise sont sur support fixe, en filiation avec la musique acousmatique.

Chapitre 1. Dedans/Dehors : la recherche de l'unité dans la vie de création

Le jour et la nuit sont ennemis en apparence, mais tous deux, en fait, poursuivent un seul dessein.
Djalâl ad Dîn Rûmî¹⁰

1.1. La coquille et le noyau

Certains soufis (branche mystique de l'Islam) se servent d'une métaphore, celle de la noix, afin d'illustrer ce qui est pour eux une vie spirituelle unie¹¹. Entre la coquille de la noix et son noyau, ils invitent le pratiquant à mettre au cœur de sa vie cette quête d'équilibre entre les dimensions extérieures et intérieures de la vie humaine.

La coquille de la noix (qu'ils nomment *islam*), c'est le caractère *exotérique* de l'existence. Le domaine de l'expérience humaine où, les deux pieds bien ancrés dans la réalité concrète, nous organisons le monde et travaillons à y œuvrer avec nos pairs. C'est le champ de la communication, des conventions, de la rationalité.

Le noyau (qu'ils nomment *ihân*), c'est au contraire le caractère *ésotérique* de l'existence. C'est-à-dire l'intime, l'intangible, l'irrationnel et l'invisible. La zone d'expérience humaine où il est possible de transcender les illusions transmises par les conditionnements pour entrer en contact avec ce qui dépasse les catégorisations ordinaires.

L'union, selon ce point de vue, se réalise lorsque ces deux polarités sont bien investies. Bien que forcément imparfaite, cette métaphore est à-propos pour illustrer le cheminement qui a été le mien dans la quête d'unification qui a habité cette maîtrise. Ces préoccupations liées aux

¹⁰ Djalâl ad Dîn Rûmî, cité dans Erich Fromm, *L'art d'aimer*, Paris : Desclée de Brouwer, 2005, c1995, p. 53.

¹¹ Éric Geoffroy, *Le soufisme*, Paris : Eyrolles, 2013, p. 74.

aspects intérieurs et extérieurs de la vie de création ne sont pas anodines puisqu'elles fécondent mes pièces à tous les niveaux : intérêts, univers poétique, structure, langage et poïétique.

Bien sûr, cette séparation entre le « dedans » et le « dehors » est arbitraire. Celle-ci ne peut prétendre dépeindre la complexité de l'existence d'une façon absolue. Néanmoins, elle a le mérite de me servir d'occasion pour aborder plusieurs aspects de ma démarche qui, mis ensemble, ont un impact important sur mon évolution artistique. Je tâcherai donc d'en présenter les aspects les plus significatifs pour ma pratique.

1.2. Dedans

1.2.1. Musique et spiritualité

L'une des intuitions au centre de ce projet de maîtrise était qu'il me fallait œuvrer à unir davantage ma vie de création avec ma vie intime et « spirituelle »¹². De chercher à ce que ces deux sphères de ma vie soient le plus possible en harmonie, se nourrissant mutuellement.

Il n'y a rien de neuf dans cette volonté d'allier l'art et la spiritualité. Dans l'Égypte ancienne, les artistes étaient pratiquement considérés comme des magiciens, puisque perçus comme détenant le pouvoir d'entrer en contact avec le monde des dieux¹³. Dans les traditions monastiques occidentales, le chant est au cœur de la vie de culte. Enfin, le soufisme accorde une importance primordiale à la poésie, la musique et la danse. La liste d'exemples pourrait être longue...

Or, comment se positionner face à ces enjeux comme artiste d'aujourd'hui, dans cette société largement sécularisée qui est la nôtre?

¹² J'utilise des guillemets puisqu'il s'agit d'un terme que j'essaie d'aborder avec minutie. J'expliquerai pourquoi dans ce chapitre.

¹³ Ernst Gombrich, *Histoire de l'art*, édition de poche, Paris : Phaidon, 2006, p. 52.

1.2.1.1. Qu'est-ce que la spiritualité?

Avant toute chose, il m'apparaît important de bien cerner ma propre perception de ce qu'est la spiritualité et où me positionner par rapport à celle-ci.

En occident, le mot en lui-même, spiritualité, est lié à une conception chrétienne du monde, fondamentalement dualiste, où l'Esprit et le Corps sont deux réalités indépendantes, voire antagonistes¹⁴. Selon cette vision, la spiritualité serait complètement séparée de nos réalités concrètes et matérielles, relevant d'un monde étranger au nôtre. Cette dichotomie, ce dualisme, entre le matériel et l'immatériel est au cœur de la pensée chrétienne. Il est donc important pour moi de m'approprier ce terme de spiritualité puisque celui-ci a le potentiel de faire référence à une conception du monde que je ne partage pas nécessairement.

Il est d'ailleurs tout à fait possible d'aborder ce qu'est (ou encore mieux, pourrait être) la spiritualité avec une approche sécularisée, donc libérée de toute empreinte religieuse¹⁵. Selon le philosophe de la musique Marcel Cobussen, la spiritualité est un seuil, une limite ou une frontière¹⁶. Cette conception, moderne et laïque, considère donc celle-ci comme tout ce qui est de l'ordre de l'insaisissable, du mouvant et qui échappe à l'emprise de *logos*¹⁷. Il y a donc quelque chose d'éminemment paradoxal à chercher à définir ce qu'est la spiritualité puisque celle-ci n'est : « [...] jamais pleinement définie mais toujours en cours de définition¹⁸ ».

Lorsque j'aborde cette notion, je cherche donc à l'incarner dans le mouvement, dans une quête perpétuelle de définition qui se refuse à toute forme de crispation et de rigidité. Il s'agit

¹⁴ Ursula King, *La quête spirituelle à l'heure de la mondialisation*, Montréal : Bellarmin, 2010, p. 18-19.

¹⁵ Cette quête d'une spiritualité laïque (et de sa représentation par l'art) est un aspect important de mon projet.

¹⁶ Marcel Cobussen, *Thresholds: Rethinking spirituality through music*, Abingdon-on-Thames: Taylor & Francis, 2017, p. 67.

¹⁷ J'entends ici : « Langage en tant qu'instrument de la raison. », selon la définition du *Robert*.

<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/logos>, consulté le 22 septembre 2022.

¹⁸ Marcel Cobussen, *Thresholds: Rethinking spirituality through music*, p. 26, traduction personnelle de: « never fully defined but always in the processes of being defined ».

d'une véritable invitation à adopter une posture d'errance qui se détourne sans cesse du chemin ordinaire¹⁹ pour mieux embrasser le paradoxe, l'irrationnel et l'*Infini*²⁰.

1.2.1.2. Musique et spiritualité : Des atomes crochus

Pour moi, aborder la question de la spiritualité, c'est donc prendre une posture en biais par rapport au langage. Accepter qu'il s'agit d'un moyen très limité pour cerner ce phénomène. D'ailleurs, la musique est aussi touchée par ce déficit intrinsèque au langage, cette impossibilité à circonscrire pleinement son essence par nos moyens discursifs. Cobussen, sur ce point de jonction :

Aucun de ces deux termes ne peut être pleinement couvert par la discursivité. Le langage ne peut jamais les maîtriser, jamais ne les posséder. Ce qui ne veut pas dire qu'il ne faut pas en parler, ne pas écrire à leur sujet. Au contraire. Ils sont aussi le commencement d'un état ou d'une action; par le langage, on accède, on évoque, on crée un univers dans lequel spiritualité et musique peuvent se rencontrer, se mettre en relation, voire se fusionner²¹.

Par sa nature, la musique nous est mystérieuse. Après tout, puisqu'elle est invisible et impalpable, c'est l'art de l'abstraction par excellence. Et son caractère ineffable lui donne de nombreuses affinités avec la spiritualité. Bien que propulsée par certains langages ou codes propres à son histoire, la musique demeure fondamentalement immatérielle, se dérochant dans l'absolu à toute forme de dureté sémantique. Comme la spiritualité, elle est (ou peut être) aussi une zone indécise ou une occasion de briser les rigidités du *logos*.

1.2.1.2.1. Transmettre l'intransmissible

Djalâl ad-Dîn Rûmî – célèbre mystique soufi et fondateur de l'ordre des derviches tourneurs – disait que sa voie était celle de la musique et de la danse²². Il a aussi laissé derrière

¹⁹ Marcel Cobussen, *Thresholds: Rethinking spirituality through music*, p. 26.

²⁰ Ce terme, l'*Infini*, me semble bien cadrer avec une manière séculière et laïque de nommer le mystérieux, le plus grand que soi et l'innommable. C'est pourquoi je l'utilise dans le cadre de ce mémoire.

²¹ Marcel Cobussen, *Thresholds: Rethinking spirituality through music*, p. 11, traduction personnelle de: « Neither of these two terms can be fully covered by discursivity. Language can never master them, never possess them. Which does not mean one should not speak, not write about them. On the contrary. They are also the beginning of a state or an action; through language, one gains access, one evokes, one creates a world in which spirituality and music can meet, can be related, can perhaps even coalesce ».

²² Leili Anvar, citée dans Éric Geoffroy, *Le soufisme*, p. 111.

lui un corpus immense de poésie. Ce n'est pas un hasard si ces formes d'expressions artistiques sont des aspects essentiels de la mystique soufie. Ainsi utilisées, elles peuvent servir de moyen pour transcender une perception limitée (voire conditionnée) de l'expérience humaine. L'expression artistique, selon cette vision, peut donc faire office de forme d'expression distincte du langage, plus utile pour évoquer l'« innommable » que de bien baliser le « nommable ». Moyen d'expression qui, notamment dans la poésie, a pour essence même de briser les perceptions rationnelles en s'adressant à d'autres zones de compréhensions plus près de l'imaginaire et de l'intuition. En jouant sur le sens habituel des choses, en tentant d'articuler le non-articulé, les artistes ont ce pouvoir de toucher à ces failles, ces zones indécises inhérentes à notre compréhension consciente incomplète du monde.

1.2.1.3. La notion d'art sacré (et ses pièges)

L'une des façons que les liens entre art, musique et spiritualité se sont exprimées au fil de l'Histoire a consisté en l'élaboration d'un répertoire dit « sacré ». La musique en occident a longtemps été divisée entre le sacré et le profane. Cette distinction a guidé pendant longtemps les liens qui unissent les sphères artistiques et spirituelles dans le monde occidental. Elle a aussi exercé une grande influence sur l'établissement d'une esthétique du sacré, puisqu'elle a contribué à instaurer des codes et des imaginaires culturels de *l'Infini*. L'étymologie du mot profane vient de la combinaison des mots grecs *pro*, qui signifie « devant » et *fanum*, qui veut dire « lieu consacré²³ ». Le profane est donc ce qui est devant le temple, pas à l'intérieur. Il implique une séparation entre ce qui est dans cet espace « sacré » (que le Larousse définit comme : « inviolable, digne d'un respect absolu²⁴ ») et ce qui ne l'est pas.

1.2.1.3.1- Enjeux

Cobussen, dans son livre, pour se détourner de ce schisme parle d'une « musique spirituelle ». Il pose la question suivante : « La musique spirituelle peut-elle être réduite à un jeu de pôle entre

²³ <https://www.cnrtl.fr/etymologie/profane>, consulté le 17 décembre 2019.

²⁴ <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/sacre>, consulté le 22 septembre 2022.

couples opposé? Le sacré contre le profane?²⁵ ». Notre réponse dépend de notre vision du monde et, surtout, de notre adhésion ou non à une idéologie religieuse et à ses prescriptions. Pour citer le théologien Jean-Yves Hammeline : « La distinction entre profane et sacré relève des usages et des appréciations de convenance²⁶ ». Il s'agit donc, d'abord et avant tout, d'une convention qui a été adoptée pour de multiples raisons et qui est sujette à se transformer au fil du temps²⁷.

Et l'un des enjeux auquel je suis sensible, en tant que compositeur qui s'intéresse à la spiritualité, c'est la présence d'une grammaire du sacré, léguée par les différentes traditions, où la mise en place de codes symboliques et esthétiques sont venus figer – voir canoniser – certaines représentations de *l'Infini*. Dans mon désir de me servir de l'art pour entrer en contact avec cet espace jamais pleinement défini que peut être la spiritualité, j'essaie d'être vigilant à ne pas récupérer, sans m'en rendre compte, des imaginaires conditionnés.

Chez les soufis, le *samâ* (ou écoute mystique) est un principe selon lequel c'est l'action d'écouter qui est spirituelle et non le support en lui-même qu'est l'œuvre musicale²⁸. Idéalement, comme compositeur, j'aimerais servir de facilitateur à ce mouvement interne, et non d'émissaire d'une vision préfabriquée de *l'Infini*.

²⁵ Marcel Cobussen, *Thresholds: Rethinking spirituality through music*, p. 9, traduction personnelle de: « [...] can music be reduced to one pole of some oppositional pairs: the spiritual versus the profane? ».

²⁶ Jean-Yves Hammeline, *La notion de « musique sacrée »*, dans Laurent Bayle (éd), *Musique, sacré et profane*, Paris : Cité de la musique; les éditions, 2007 p. 31.

²⁷ Elle était, au passage complètement absente dans la société médiévale. Olivier Cullin, *La musique, le sacré et le profane au Moyen Âge*, dans Laurent Bayle (éd), *Musique, sacré et profane*, Paris : Cité de la musique, 2007, p. 24.

²⁸ Éric Geoffroy, *Le soufisme*, p. 110.

1.2.1.4. Réenchantement et nouvelles visions du sacré

Les sociétés modernes occidentales ont été victimes de la domination de l'exploitation et du calcul, d'un fort besoin de contrôle et de l'expulsion de phénomènes incompréhensibles. La culture est devenue une industrie; le monde est désenchanté.

Marcel Cobussen²⁹

Quelque part, comme artiste d'aujourd'hui, il est possible de chercher à récupérer ce rôle d'émissaires de *l'Infini* des temps anciens. Maintenant que la sécularisation est somme toute accomplie en occident (quoique!), de nombreuses opportunités existent pour chercher à créer de nouvelles visions du sacré, de nouveaux imaginaires. Comme artistes, je sens que j'ai le champ libre pour investir ces terrains de jeux créatifs sans me soucier d'avoir à composer avec les pouvoirs temporels des religions (parce que je suis au Québec.). Oui, le monde est désenchanté... Mais qui de mieux placé que les artistes pour travailler à le réenchanter? En ce qui me concerne, c'est dans cette direction que j'ai envie de faire tendre ma pratique.

1.2.1.5. L'influence de ces préoccupations sur ma démarche

Toutes ces réflexions se trouvent au cœur de ma démarche de créateur et font partie de l'ADN de mes projets. Chacune à sa façon, mes pièces portent la marque de ces questionnements, ces errances qui tournent autour de mon intérêt intime pour la spiritualité (et, par ricochet, de l'héritage de certaines traditions religieuses). Ainsi, avec *Abîmes*, je cherche à musicaliser le principe célèbre du taoïsme chinois qu'est le *Yin* et du *Yang*³⁰. Dans *Rainbow Odyssey*³¹, je caricature certaines dérives des discours totalitaires évangéliques. Avec *Flots*, je m'intéresse à la

²⁹ Marcel Cobussen, *Thresholds: Rethinking spirituality through music*, p. 67, traduction personnelle de: « Modern western societies have fallen victims to the dominance of exploitation and calculation, a strong craving for control and the expulsion of incomprehensible phenomena. Culture has become an industry, the world is disenchanté ».

³⁰ Je reconnais ici une certaine contradiction, puisque le symbole du *Yin* et du *Yang* peut être perçu comme l'incarnation d'un imaginaire conditionné de *l'Infini*. Sur le coup, il m'apparaissait davantage comme un archétype tellement présent dans l'inconscient collectif qu'il pouvait transcender toutes les cultures et religions. Surtout il ne charriait pas avec lui une grammaire musicale. Cette question pourrait, en elle-même, faire l'objet d'un long travail de recherche.

³¹ Afin d'alléger le corps du texte, j'utiliserai cette version abrégée du titre de la pièce.

notion du « sentiment océanique ». Enfin, avec *PAX* (projet réalisé *extra-muros*), je tente d’immerger les auditeurs dans la paix et le silence d’une abbaye bénédictine, sans qu’il ne soit question du *credo* catholique.

Toutes ces propositions ont pour objectif de créer du mouvement, du partage entre ma sensibilité et celle des auditeurs. Elles ont pour racine une volonté, certes d’unir ma vie de création avec mon cheminement spirituel, mais aussi d’unir ma démarche avec le monde qui m’entoure.

1.3. Dehors

D’une façon symétrique à ces préoccupations *ésotériques* de la vie de création, ce projet en est aussi habité par ses dimensions *exotériques*. Et cette dimension s’exprime à partir de questionnements tout simples : Vers où me mènent tous ces efforts investis dans la vie de création? À quoi ça sert? Est-ce viable? Cette vie survivra-t-elle à l’épreuve du réel? Suis-je en dialogue avec le monde qui m’entoure?

Comme l’écrit Maxime McKinley : « Le compositeur est, comme n’importe qui, un travailleur³² ». En ce sens que, bien évidemment, les artistes évoluent dans le réel et doivent se soumettre à ses contraintes en trouvant des moyens de gagner leur vie. Et, comme je l’écrivais précédemment, il m’a semblé capital de ne pas négliger cet aspect de la vie de création dans le cadre de ma démarche. De chercher à arrimer ma pratique aux exigences matérielles de la vie ainsi qu’à être en dialogue avec le monde dans lequel j’évolue³³.

1.3.1. Un chemin ardu

Or, la réalité matérielle peut souvent être brutale pour les artistes. En 2021 (en pleine pandémie, ce qui a probablement aggravé momentanément certaines tendances), la Fédération

³² Maxime McKinley, « Avant-propos : « singulier pluriel » ? », *Circuit*, vol. 27, n° 1, 2017, p. 5-7, <https://id.erudit.org/iderudit/1039667ar>, p. 6, consulté le 2 décembre 2019.

³³ J’ai d’ailleurs, pour cette raison (et par nécessité financière aussi) poursuivi mes activités de pigiste pendant toute la durée de ma maîtrise.

nationale des communications et de la culture publiait un rapport intitulé *Pour que les arts demeurent vivants*³⁴. Entre autres statistique, ce rapport affirme que :

- Les travailleurs autonomes du secteur culturel sont, en moyenne, sous le seuil de la pauvreté selon le seuil de 24 220 \$ établi en 2017 par le Gouvernement du Québec³⁵.
- 36,57 % des répondants au sondage du rapport ont affirmé avoir dû chercher un emploi en dehors du milieu culturel à cause de la stagnation de leur rémunération³⁶.
- 63,7 % des répondants disent présenter des symptômes élevés ou très élevés de détresse psychologique³⁷, et plus de 11,7 % ont dit avoir eu des pensées suicidaires au cours de la dernière année³⁸.
- Plus de 41 % des artistes sondés ont considéré ou considèrent abandonner leur carrière³⁹.

La Presse, quant à elle, rapportait en 2019 les résultats d'un sondage mené par l'AARTEN qui rendait compte d'une quantité massive d'artistes qui disaient souffrir au quotidien de dépression (48 %), d'isolement (56 %) et d'anxiété (66 %) ⁴⁰.

Avancer sur le chemin d'une vie de création, c'est donc choisir une vie ponctuée d'obstacles où, comme l'écrit le sociologue Pierre-Michel Menger, personne n'a la certitude de pouvoir « triompher »⁴¹. Il me semble donc important de m'y engager en toute connaissance de cause (selon Menger, il faut d'ailleurs surestimer ses chances de réussite pour s'y engager⁴²!).

³⁴ FNCC, *Pour que les arts demeurent vivants*, rapport, paru en mars 2021, <https://fncc.csn.qc.ca/wp-content/uploads/2021/03/Rapport-Plaidoyer-pour-que-les-arts-demeurent-vivants-Mars-2021.pdf>, consulté le 3 août 2022.

³⁵ *Ibid.*, p. 4.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 19.

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁰ Isabelle Morin, *Vivre pour son art à ses risques et périls*, Montréal : La Presse, 18 mai 2019, <https://www.lapresse.ca/societe/2019-05-18/vivre-pour-son-art-a-ses-risques-et-perils>, consulté le 5 août 2022.

⁴¹ Pierre-Michel Menger, *Être artiste : œuvrer dans l'incertitude*, Cahier du Midi, IV, Marseille : Al dante, p. 61.

⁴² *Ibid.*, p. 42.

1.3.1.1. Trouver sa voie à travers le chaos

Comme artistes du son et de la musique, il existe aussi un réel défi à faire exister notre musique, à la faire rayonner dans l'espace public. Nous sommes aujourd'hui, depuis les transformations majeures apportées par l'arrivée du numérique, dans une ère de pluralité, d'omnivorisme culturel⁴³ ainsi que de surabondance de l'offre. De plus, contrairement à la dynamique ayant cours avec l'environnement très politique qui teinte la guerre des esthétiques au XX^e siècle⁴⁴, c'est maintenant l'expression qui prime et la recherche d'un langage à soi⁴⁵, *a contrario* de la volonté de s'inscrire dans une idéologie. Ce qui contribue à l'éclatement des publics⁴⁶, dont l'identité est toujours davantage plurielle, s'agglomérant de façon chaotique autour de différentes niches.

Même si au Québec nous avons la chance de pouvoir compter sur la présence de nombreuses institutions publiques (entre autres le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts du Canada), l'État ne soutient plus la musique de création tous azimuts. Au XX^e siècle, ce support massif (décrit par Menger dans *Le paradoxe du musicien*) offrait à de nombreux compositeurs la possibilité de vivre à l'abri des nécessités financières, pouvant donc se passer de tout jugement d'un public non initié⁴⁷. Qui plus est, il est révolu le temps où l'industrie de la musique avait le monopole – de la conception à la distribution de la musique – permettant ainsi aux artistes ayant la chance d'être supportés par ces structures de bénéficier de perspectives économiques stables et relativement généreuses. Nous sommes plus libres de nous exprimer que par le passé, mais moins susceptibles d'intégrer des circuits économiques nous permettant d'aspirer à une vie matérielle décente.

⁴³ André Courchesne, François Colbert, *Limites et possibles de la démocratisation culturelle*, Montréal : HEC, p. 8.

⁴⁴ Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 175.

⁴⁵ Danick Trottier, *Le classique fait pop! : pluralité musicale et décloisonnement des genres*, p. 153.

⁴⁶ Notons au passage cette définition que Pierre Sorlin fait du public : « Le public et une communauté passagère qui, cependant, a ses règles et ses rites et qui ne se dissout pas quand l'occasion de son rassemblement est passée. », « Le mirage du public », *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, vol. 39, n° 1, 1992, p. 51.

⁴⁷ Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, p. 249.

La plupart des artistes du son d'aujourd'hui, nous évoluons dans une jungle, une sorte de chaos au sein duquel il nous faut être stratégiques si nous voulons parvenir à nous professionnaliser. Il faut certes avoir du talent, mais il faut s'employer à être « perçu » comme talentueux⁴⁸. Travailler au développement de nos aptitudes artistiques, mais aussi au rayonnement de notre travail, ce qui exige des compétences fort différentes. Il me semble donc important d'être pragmatique et bien ancré dans la réalité concrète si je désire parvenir au statut de professionnel et « faire carrière ».

Les moines bénédictins sont à la recherche, dans leur vie, d'un équilibre entre la vie concrète et *l'Infini*, ils cherchent à avoir le regard « tourné vers le ciel » tout en ayant les « deux pieds bien à terre⁴⁹ ». C'est une vision qui me semble tout à fait transposable dans la vie artistique. Du moins, c'est l'équilibre vers lequel je cherche à tendre dans la conduite de ma pratique.

1.3.2. Participer au monde qui m'entoure

Nous vivons dans un monde humain; il y a une culture humaine dont nous faisons tous partie, et si vous êtes intéressé à participer de quelque manière que ce soit, modeste ou non, alors vous devez vous exprimer en des termes que la culture comprend.

Leonard Cohen⁵⁰

Ce souci d'avoir « les deux pieds à terre » s'exprime certes dans les aspects mondains et matériels de la conduite de ma vie artistique. Mais il s'inscrit aussi dans le dialogue que je cherche à avoir avec le monde qui m'entoure à travers la réalisation de mes œuvres.

⁴⁸ Hyacinthe Ravet, *Les nouvelles frontières du métier de compositeur*, dans Sophie Stéviance (éd), *Composer au XXI^e siècle. Pratiques, philosophies, langage et analyses*, Paris : Librairie philosophique J Vrin, 2010, p. 37.

⁴⁹ Dom Minier, entrevue réalisée à l'Abbaye de Saint-Benoît-du-Lac en août 2017 dans le cadre de la production d'*Abbaye*.

⁵⁰ Leonard Cohen, cité dans Dimitri Ehrlich, *Inside the music: conversations with contemporary musicians about spirituality, creativity, and consciousness*, Boston: Shambhala, 1997, p. 22, traduction personnelle de: « We live in a human world; there is a human culture that we are all part of, and if you're interested in participating in any way, modest or not, then you've got to express yourself in terms that the culture understands ».

Pour faire écho à la citation de Cohen, je veux participer au monde et, pour ce faire, je cherche à m'exprimer (musicalement) en des termes que la culture dans laquelle je baigne comprend. Et en musique, s'exprimer d'une telle manière, c'est utiliser des éléments comme la continuité, les hauteurs de notes, la pulsation et l'isochronie, le jeu sur les affects, l'utilisation d'éléments extra-musicaux, le montage et la lisibilité de la forme. Le tout, dans une perspective qui est facilement assimilable pour un public non initié. J'ai d'ailleurs un désir profond que ma musique ne soit pas « excluante »; dans le sens où elle exclurait *a priori* celles et ceux qui n'auraient pas la chance d'avoir les hautes études en musique ou en art qui leur permettraient d'en saisir toutes les références.

Je veux communiquer, tendre la main vers les gens qui écoutent mon travail, tout en préservant l'intégrité de mon regard de créateur. Le compositeur Arvo Pärt a utilisé cette jolie formule pour exprimer sa vision de ce que devrait être, selon lui, une rencontre entre compositeurs et auditeurs :

Les moments de contact entre le compositeur et l'auditeur se produisent en quelque sorte comme lorsque nous sommes assis dans deux trains qui se rencontrent. On ne distingue la personne dans l'autre train qu'au cours d'un rapide coup d'œil par la fenêtre. Nous, compositeurs, avons notre chemin à suivre, et les auditeurs le leur. L'artiste n'est qu'un voyageur, tout comme l'auditeur. Et malgré tout, nous nous rencontrons... À travers la musique, disons⁵¹.

Comme compositeur, j'ai mon propre chemin à suivre, auquel il me faut être fidèle. Les auditeurs, peu importe leur bagage, ont leur propre voie à suivre. Néanmoins, j'essaie d'être en mouvement vers ceux-ci, en utilisant ces éléments du langage musical qui m'apparaissent comme étant facilement assimilables. La suite ne dépend pas de moi... Mais au moins, je sais que j'aurai fait tous les efforts possibles pour être en dialogue avec le monde qui m'entoure.

⁵¹ Arvo Pärt, cité dans Geoff Smith, « An interview with Arvo Pärt: Sources of Invention », *The Musical Times*, vol. 140, n° 1868, p. 19-25, 1999, doi: 10.2307/1004490, traduction personnelle de : « Moments of recognition between composer and listener happen somehow like sitting in two passing trains. You only make out the person in the other train during a fleeting glance through the window. We composers have our path to follow, and the listeners theirs. The artist is also just a traveler, like the listener too. And still, we meet... through music, let's say ».

Pour moi, toute cette quête qui s'incarne dans les dimensions *exotériques* de la vie création va dans le sens de cette recherche d'union qui m'est chère comme artiste et être humain. Celle, entre autres, d'une union avec la communauté humaine dans laquelle j'évolue.

1.4. « Il y a une fissure dans tout »

Cette schématisation au cœur du présent chapitre, représentée par la métaphore soufie de la noix est imparfaite, limitée. « Il y a une fissure dans tout⁵² », disait Leonard Cohen. Cette quête d'union qui anime ma vie artistique se nourrit du chaos et du multiple. Il serait donc plutôt mal avisé de m'attacher à cet absolu d'une union parfaite. Pas plus qu'aspirer à une vie de création pleinement lisse et intégrée qui s'incarnerait dans l'atteinte d'une destination finale et idéale.

Comme l'a écrit l'auteur Bernard Besret :

Nous sommes tous, dans notre singularité, le fruit d'une fécondation de l'un par le multiple, le résultat d'une tension permanente entre un centre et une périphérie. Celui qui ne se pense qu'en termes de centre et d'unité s'expose à mourir étouffé, asphyxié, sclérosé et figé sur lui-même. Celui qui ne pense qu'en terme de multiple s'expose à mourir par éparpillement, par émiettement et par dispersion. Il ne s'agit pas non plus d'un équilibre statique entre l'un et l'autre, dans lequel les deux se neutraliseraient. Ce serait une autre forme de mort par suppression du courant entre les deux pôles. Non, il s'agit d'un processus constant, d'une respiration permanente entre l'ouverture et le recentrement⁵³.

Le constant mouvement, le respir, l'oscillation : voici ce qui est à retenir de ma façon d'aborder cette dualité entre le Dedans et le Dehors. Et c'est autour de ce principe dialectique que je compte poursuivre l'édification de ma vie de création.

⁵² Traduction personnelle de : « There is a crack in everything ».

⁵³ Bernard Besret, *Du bon usage de la vie*, Paris : Albin Michel, 2006, p. 10.

Chapitre 2. Concernant mon langage musical : contexte et outils

Les préoccupations décrites au chapitre précédent ont donc un impact significatif sur mon langage musical, sur ce que je veux exprimer et les outils que j'utilise pour ce faire.

Qui plus est, autant je m'intéresse à ce jeu dialectique entre les aspects *ésotériques* et *exotériques* de ma vie de création, autant une autre dualité essentielle de ma démarche s'inscrit directement dans l'élaboration de mon langage musical : celle du cœur et de la tête.

Le compositeur John Luther Adams disait dans une entrevue :

J'ai toujours senti que je pouvais avoir le beurre et l'argent du beurre. Que la musique peut être d'une beauté ravissante ou profondément sensorielle tout en étant intellectuellement solide, rigoureusement conçue et exécutée. Cela m'a toujours semblé être une fausse dichotomie. La musique peut être intelligente et sonner bien⁵⁴.

Cette citation synthétise à merveille cette recherche d'un équilibre entre « cœur » et « tête » dans ma musique.

J'expliquais donc en introduction ressentir le besoin de réinvestir davantage la dimension du « cœur » dans ma musique. Et pour moi, l'un des éléments importants d'une musique qui investit cette dimension, c'est le jeu sur les affects⁵⁵. C'est pourquoi la dimension affective est constamment investie dans mes œuvres et ce, avec l'aide de nombreux outils qui seront détaillés dans ce chapitre.

En contrepartie, ma musique n'est pas qu'une musique d'affects, centrée autour des sentiments. Ce n'est pas une musique d'états, flottante, sans ancrage à l'intellect. J'y investis aussi la dimension de la tête en cherchant toujours à développer les différents éléments de mon

⁵⁴ Nadia Sirota (animatrice), John Luther-Adams (invité), *Meet the composer : John Luther Adams*, WNYC, diffuse le 17 novembre 2014, <https://www.wnyc.org/story/john-luther-adams-bad-decisions-and-finding-home/>, consulté le 15 juillet 2020, traduction personnelle de : « I've always felt that I could have my cake and eat it too. That music can be ravishingly beautiful or profoundly physical and still be intellectually airtight, rigorously conceived and executed. That always seemed to be a false dichotomy to me. Music can be smart and sound good ».

⁵⁵ « Qui concerne les sentiments, les émotions, la sensibilité », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/affectif/1420>, consulté le 18 avril 2023.

langage musical avec rigueur. Cette dimension plus cérébrale s'incarne dans la construction formelle de mes pièces, ainsi que dans la manière avec laquelle je mets en relation les différents paramètres de création que j'utilise.

Et, au centre de cette rencontre entre les idées et les affects, se trouve un aspect important de ma démarche musicale : l'insertion d'éléments extra-musicaux dans la construction de mes pièces. Bien qu'abstraite par sa stricte nature, la musique (et particulièrement la musique acousmatique) permet d'ajouter une dimension extra-musicale au discours en insérant des symboles sonores ou sons référentiels permettant une lecture de l'œuvre qui dépasse ses strictes qualités plastiques et énergétiques. Ainsi, je me sers de cette dimension extra-musicale pour stimuler encore davantage les affects et l'imaginaire des auditeurs, pour représenter quelque chose.

2.1. Une musique d'idées et d'affects

2.1.1. Dans l'héritage de la musique à programme

Ma démarche s'inscrit, du moins en partie, dans l'univers de la musique à programme que le dictionnaire Larousse définit ainsi :

Terme général par lequel on a coutume de désigner toute musique d'essence narrative, évocatrice descriptive ou illustrative, donc renvoyant à une donnée « extramusical » ; cela par opposition à la musique « pure », qui ne ferait appel qu'à une perception « abstraite », sans référence à aucun élément extramusical⁵⁶.

2.1.1.1. Jeux sur les affects et narrativité

Je cherche dans mes œuvres à projeter les auditeurs dans des espaces imaginaires et à intégrer ce jeu sur les affects. Le tout, avec un intérêt pour l'expression d'une narrativité autour de laquelle l'expression de mon langage graviterait. Cette inclination a des répercussions profondes qui, comme le rapporte le compositeur Philippe Béland, peuvent nous inciter comme

⁵⁶ https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/musique_à_programme/169699, consulté le 4 mai 2022.

compositeur à « faire des choix musicaux qui échappent parfois aux lois musicales⁵⁷ ». Néanmoins, je suis prudent avec l'utilisation du terme de narrativité dans ma musique. Après tout, je ne fais pas du *hörspiel* ou du radiothéâtre. J'utilise des outils et procédés narratifs sans, toutefois, chercher à faire récit de façon intelligible. C'est l'une des raisons pourquoi je considère que le terme de *musique poétique* est plus à-propos pour qualifier mon travail que ceux de *musique narrative* ou *musique descriptive*⁵⁸.

2.1.2. Proto-récit; quand la musique imite l'allure d'un discours narratif

Le musicologue Jean-Jacques Nattiez rapporte que la conduite narrative est l'une des postures les plus spontanément adoptées par les auditeurs lorsqu'ils entrent en contact avec une œuvre musicale⁵⁹. Naturellement, ils cherchent à créer du sens entre les différents éléments de l'œuvre, d'en faire un récit. Néanmoins, le langage musical étant ce qu'il est, il serait hasardeux de parler d'un art du récit à proprement parler. Nattiez préfère le terme de proto-récit, dans le sens où la musique, bien qu'incapable de nous raconter une histoire au même titre que la littérature, peut imiter l'allure du langage et du récit⁶⁰. Il écrit :

Le « discours » musical s'inscrit dans le temps. Il est fait de répétitions, de rappels, de préparations, d'attentes, de résolutions. Si l'on est tenté de parler de récit musical, c'est à cause, non de son contenu intrinsèque et immanent, mais en raison des effets de l'organisation syntaxique de la musique [...]⁶¹.

La musique peut donc suggérer un récit, mais n'est pas un art narratif en soi, d'où ma réserve avec l'utilisation de ce terme.

⁵⁷ Philippe Béland, *Création d'un univers fictif cohérent en musique : la narrativité non linéaire au sein d'un corpus d'œuvres*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2019, p. 7.

⁵⁸ Pour comprendre comment ce souci s'incarne dans le concret de ma musique, le **Chapitre 3**, ainsi que l'**Annexe 4**, présentent dans le détail les intentions poétiques présentes dans mes pièces.

⁵⁹ Jean-Jacques Nattiez, « La narrativisation de la musique », *Cahiers de narratologie*, vol. 21, 2011, doi: 10.4000/narratologie.6467, p. 1.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁶¹ *Ibid.*

2.1.3. Une poésie des sons

Ce qui selon cet angle pourrait être perçu comme une incapacité inhérente à l'art musical peut aussi être considéré comme l'une de ses richesses. D'après l'historien Philip Shel Drake :

L'artiste ou le compositeur crée une image, communique au figuré et le public reçoit un « sens » à travers son imagination. En d'autres termes, les images musicales ou artistiques ont la capacité de toucher les profondeurs spirituelles de notre expérience humaine au-delà des limites du langage rationnel et de la description⁶².

Comme je le mentionnais dans le chapitre précédent, musique et poésie offrent la possibilité à quiconque les utilise d'aller au-delà des limites traditionnelles de la discursivité. De briser les *a priori* du langage, ainsi que la cristallisation imparfaite de tout concept qu'il est censé représenter. Ce que de nombreuses traditions mystiques ont amplement utilisé (soufisme, bouddhisme zen, mystique catholique). Bachelard disait que : « Si, dans un poème, les images s'immobilisaient, on les accuserait d'être des idées⁶³ ». La musique, comme explicité précédemment, est justement un art du mouvement, ce qui la rapproche de la spiritualité.

Mon projet a donc davantage d'affinités avec la poésie qu'avec la construction de récits en prose. Il s'agit plutôt d'impressions, de jeux sur des affects et des couleurs. Dans son livre *Le poème symphonique et la musique en programme*, le compositeur Michel Chion évoque ce terme allemand de *Tondichter* – parfois utilisé pour nommer les compositeurs au XIX^e siècle – qui veut littéralement dire « poète des sons⁶⁴ ». J'adhère à cette appellation qui me semble bien coller à l'essence de ma pratique. Je ne cherche pas (du moins consciemment) à imposer à l'auditeur un récit dont la compréhension serait la condition *sine qua non* à l'appréciation de mes œuvres. Idéalement, celles-ci pourraient être interprétées différemment par chaque auditeur, comme peut l'être un poème.

⁶² Philip Shel Drake, *Spirituality: a guide for the perplexed*, Londres : Bloomsbury academic, 2014, p. 23, traduction personnelle de : « The artist or composer creates an image, communicates via imagery and the audience receives 'meaning' through their imagination. In other words, musical or artistic images have a capacity to touch the spiritual depths of our human experience beyond the limits of rational language and description ».

⁶³ Gaston Bachelard, *La poésie et les éléments matériels*, <https://www.youtube.com/watch?v=FgO8Up9ZyTE>, consulté le 20 février 2021.

⁶⁴ Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, Paris : Fayard, 1993, p. 112.

2.1.4. De l'importance des archétypes

La musique est un médium chargé culturellement et historiquement. Le matériau tonal lui-même, qui nous semble naturel tellement il est intégré à notre perception, est un fait de culture⁶⁵. Depuis des siècles se construit en occident un langage, des codes qui font partie de « l'inconscient collectif », pour reprendre la célèbre formule de Jung. Même sans formation en musique, il est possible de comprendre (ou ressentir?), dans l'ensemble, l'atmosphère véhiculée par telle ou telle pièce, tant que celles-ci utilisent ces codes intégrés par une large partie des auditeurs. Il existe une sorte de grammaire d'archétypes avec laquelle il est possible de jouer. Les compositeurs de musiques de film ou d'applications sont d'ailleurs des experts dans l'art de manier ces archétypes afin d'orienter le plus possible la réception d'une expérience selon les désirs de la production. Il s'agit, somme toute, de conditionnements sonores. Comme le chien de l'expérience de Pavlov salivant lorsqu'il entendait la clochette, beaucoup frémissent d'angoisse lorsqu'ils entendent un *cluster* pendant un film d'horreur. C'est devenu un code, une forme de langage. Ces conditionnements de la réception peuvent servir de moyen pour transmettre des affects lorsqu'utilisés de façon consciente, dans un but précis, afin d'orienter l'expérience affective de l'auditeur⁶⁶. Ils peuvent alors s'incarner de façon très concrète dans une foule de procédés et outils musicaux qui permettent d'intégrer des aspects extra-musicaux et affectifs à la musique; ce que les compositeurs ne se privent pas de faire depuis des siècles.

2.1.5. Survol des outils pour l'élaboration d'une *musique poétique*

Alors, quels outils précis est-il possible d'utiliser afin d'explorer l'extra-musical, le poétique et l'affectif dans une musique acousmatique? La beauté avec cette pratique, c'est qu'il nous est possible d'investir beaucoup de paramètres différents en les intégrant dans un complexe plus large. Les outils affectifs développés par la musique instrumentale nous sont accessibles, ceux

⁶⁵ Makis Solomos, *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 280.

⁶⁶ Ce que je fais abondamment dans mon travail. Des exemples très précis autour de mes pièces *Abîmes* et *Rainbow Odyssey* sont disponibles en **Annexe 4**.

provenant du cinéma aussi – dans une approche de « cinéma pour l'oreille⁶⁷ » –, ceux offerts par la création radiophonique ou bien la musique contemporaine.

Chion évoque dans son livre certains éléments de langage utilisés dans la musique à programme du XIX^e siècle ayant une fonction extra-musicale. Même si ceux-ci concernent au premier chef une écriture instrumentale, ils peuvent être transposables (et très utiles!) pour quiconque travaille avec des sons fixés. En voici quelques-uns : l'espace des hauteurs (ambitus et direction du mouvement), l'occupation de la tessiture, les effets harmoniques, l'éthos et le pathos des modes, les oppositions d'échelles, les effets thématiques et motiviques et le symbolisme instrumental⁶⁸. Selon lui, la gestion du mouvement peut aussi occuper une fonction narrative en donnant pour exemple : « l'agitation est traduite par des mouvements contrastés; la paix par des mouvements réguliers et répétitifs, rassurants et berceurs⁶⁹ ». La gestion de l'énergie est aussi un paramètre pouvant être utilisé avec une visée narrative et l'une de ses incarnations est l'écriture rythmique (au sens de pulsation). La pensée formelle est aussi nommée par Chion comme paramètre potentiellement descriptif, lorsqu'utilisée avec cette intention.

Les travaux réalisés autour du « cinéma pour l'oreille⁷⁰ » nous offrent aussi de nombreuses possibilités d'exploration par rapport au jeu sur les affects, la narrativité et la poésie : les échelles de plans, les mouvements de caméra, le principe de la diégèse, le cadrage, la profondeur de champ, les éclairages, l'approche symbolique et – non le moindre – le montage⁷¹. Des travaux tels

⁶⁷ Au sens où l'on peut se servir, en musique acousmatique, de certains outils typiques du langage filmique dans l'élaboration de notre langage musical. Voir à ce sujet les travaux de Robert Normandeau : Robert Normandeau, *Un cinéma pour l'oreille, cycle d'œuvres acousmatiques incluant Éclats de voix, Jeu, Mémoires vives et Tangram*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 1992.

⁶⁸ Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, p. 48-56.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁰ En plus des travaux de Robert Normandeau, ceux du compositeur Martin Bédard s'intéressent aussi de près à cette notion. Notamment sa thèse de doctorat : Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique; écritures et structures*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2011.

⁷¹ Robert Normandeau, « ... et vers un cinéma pour l'oreille », *Circuit*, vol. 4, n° 1-2, p. 113-126, 1993, doi: 10.7202/902070ar.

que ceux de David Ledoux font aussi état du fait que le jeu sur l'espace est aussi un paramètre musical qui comporte un fort pouvoir affectif et narratif⁷².

En somme, ce ne sont pas les outils qui manquent... Les prochaines pages sont consacrées au détail de ceux-ci ainsi qu'aux manières avec lesquelles je les intègre dans mes compositions.

2.2. Écriture des hauteurs

2.2.1. S'inscrire dans un contexte historique

L'un des paramètres musicaux au centre du langage que je tente de développer, c'est celui de l'écriture des hauteurs. Celui-ci est lié à plusieurs siècles d'héritage et analyser son évolution au fil des siècles, c'est aussi s'intéresser de près aux divers développements du monde occidental. Par exemple, la question de l'harmonie recèle quelque chose d'éminemment politique; au sens où, de tout temps, elle a été au cœur d'enjeux de pouvoir et de combats épiques quant à sa nature et les possibles trajectoires de son évolution. Souvent, elle a aussi été un miroir des préoccupations de l'époque. Par exemple, le XVIII^e siècle et ses *Lumières*, qui avaient « pour souci de tout fonder en nature et en raison⁷³ », a vu se cristalliser le système de la tonalité, une organisation rationnelle des hauteurs au centre du discours. Chez Beethoven, au début du XIX^e siècle : « [...] elle n'est qu'un élément parmi d'autres, intégrés dans un système sonore d'essence démonstrative et dramatique. [...] Mais surtout, l'harmonie est au service de l'architecture dynamique [...]»⁷⁴.

J'essaie d'être sensible à cet important bagage historique et culturel dans la manière avec laquelle j'utilise l'écriture des hauteurs dans mon travail.

⁷² David Ledoux, *Cathédrales, une approche immersive à la composition d'une musique spatialisée en 3D : intentions, stratégies et réceptions*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Montréal, 2019.

⁷³ Olivier Alain, *L'harmonie*, Paris : Presses universitaires de France, 1965, p. 70.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 87.

2.2.2. Positionnement par rapport à l'harmonie dans mon travail

Dans ma musique, l'harmonie s'intègre comme un élément parmi les autres et ne sert pas de pilier unique au discours. Elle est utilisée comme couleur et stimulant affectif, dans un rapport de filiation avec des compositeurs comme Debussy, Ravel et Fauré.

Le musicologue Olivier Alain, sur cette tradition modale française, explique que :

Grâce à cette école, la rigidité tonale s'assouplit, se fait plus subtile, par l'adoption d'enchaînements ambigus, ou « faibles » au regard de la stricte loi tonale, mais extrêmement subjectifs et caractéristiques. C'est comme une « harmonie des ambiances » qui par la systématisation mélodique et harmonique des échelles modales s'oppose à « l'harmonie des fonctions ». Le coloris harmonique s'en trouve extraordinairement diversifié. [...]

On conçoit que, dans cette perspective modale, coloriste, ouverte à toutes les musiques du monde, et dans laquelle les fonctions traditionnelles sont estompées, éludées, les compositeurs aient senti bien moins vivement que dans la tradition chromatique wagnérienne l'usure de la tonalité, et le besoin d'un changement radical du langage⁷⁵.

Je cherche moi aussi dans mon langage à être libre des contraintes de la tonalité classique (cadences, règles de conduite des voix, parcours tonal) tout en conservant une certaine forme d'harmonie consonante⁷⁶. Mon approche peut aussi avoir des affinités avec la musique prétonale, au sens où beaucoup du travail sur les hauteurs se passe dans le jeu entre les intervalles, dans un contexte où il y a peu de mouvement de fondamentale (c'est particulièrement vrai pour *Abîmes* et *Flots*) – à l'inverse de la tonalité classique où c'est la basse qui, dans son mouvement, guide la ligne du temps. Ma musique s'inscrit peu dans une dynamique tonale de tension/détente harmonique et le recours à l'harmonie se situe dans une approche plus horizontale que verticale et où l'évolution formelle est dictée par des impératifs extra-musicaux auxquels doit se soumettre l'écriture harmonique. Il s'agit donc d'un outil que j'utilise pour stimuler l'imaginaire des auditeurs et non d'un discours se suffisant à lui-même.

⁷⁵ Olivier Alain, *L'harmonie*, p. 103 et 106.

⁷⁶ À titre d'exemple, toutes mes pièces s'incarnent dans un mode bien défini, consonnant, qui est stable du début à la fin.

2.2.2.1 Un penchant pour la musique modale

Mon emploi des hauteurs de notes est donc influencé par la musique modale, au sens où l'ancrage harmonique est souvent lié à la coloration d'un mode et n'utilise pas les procédés tonaux traditionnels d'évolution du discours que peuvent être les cadences, les modulations, les marches harmoniques (sauf dans *Rainbow Odyssey*, où l'usage de ces paramètres est motivé par des considérations ludiques et satiriques, quoique le mode reste le même dans les dix-neuf minutes qui composent la pièce). Les mécaniques des musiques tonales et modales sont, comme le décrit Olivier Alain, complètement différentes : « L'oreille tonale jugera non significatifs parce que non fonctionnels les caractères modaux. L'oreille modale jugera rigides et d'une violence simpliste les caractères tonaux⁷⁷ ».

J'aime donc arrêter le temps sur un accord ou un mode, comme si nous le regardions au microscope, pour pouvoir explorer toutes les possibilités qu'il contient. Ainsi en résulte un rapport très sensible entre les intervalles où, par exemple, la moindre apparition d'une tierce peut avoir un effet important dans l'œuvre; qu'il soit dramatique, narratif ou formel (par exemple, la lente construction du *Thème A*⁷⁸ dans les basses dans *Flots*, dont l'apparition progressive des notes change assurément le décor tonal). *A contrario* de l'approche tonale, qui privilégie une certaine densité dans le mouvement harmonique, je préfère l'utilisation de moyens plus limités dans la construction de mes jeux harmoniques. Notre oreille est si conditionnée aux mouvements harmoniques qu'il est difficile, une fois sur ce chemin dans une pièce, de se soustraire aux impératifs de ce discours. C'est pourquoi une approche modale me semble offrir une plus grande liberté dans ma gestion de la ligne du temps.

2.2.3. Les procédés utilisés

J'utilise dans les trois pièces qui composent mon corpus de maîtrise différents procédés autour du jeu sur les hauteurs. En voici un court inventaire, avec exemples à l'appui.

⁷⁷ Olivier Alain, *L'harmonie*, p. 95.

⁷⁸ Partition disponible en **Annexe 4**.

2.2.3.1. Langage tonal

Il y a dans *Rainbow Odyssey* un recours assez important au discours tonal afin de dynamiser le développement. Par exemple, la section B1 est soutenue en grande partie par une mécanique se rapprochant des principes de la tonalité classique (un extrait de la partition est disponible en **Annexe 3**⁷⁹). Entre 02:10 et 03:15, l'évolution harmonique est au centre de la construction d'une dynamique de tension qui s'établit jusqu'à sa résolution, au début de la section B2. Cette section suit le parcours fonctionnel suivant, en considérant que la tonalité de base est fa# majeur : I (02:10) – I/tierce (02:20) – I mineur (02:33) – V (02:37) – I (02:42). Ensuite, entre 02:42 et 03:15, il y a une pédale sur le premier degré et l'effet de tension en croissance est maintenant soutenu par une saturation mélodique et spectrale combinée à des trames à hauteur définie avec profils ascendants.

L'idée dans cette section est de me servir de l'écriture tonale comme d'un levier parmi d'autres me permettant d'établir une progression claire dans le discours musical. L'écriture tonale est un pilier de *Rainbow Odyssey*... Mais il n'est pas le seul et le poids du développement de la pièce ne repose pas uniquement sur son usage. Néanmoins, du début à la fin, l'écriture tonale est un paramètre qui est investi sans relâche et, lorsqu'il se met plus en retrait, il s'agit d'un choix délibéré.

2.2.3.2. Utilisation satirique de la tonalité

Il y a assurément une ambiguïté dans le ton avec lequel l'écriture harmonique est investie dans *Rainbow Odyssey*. Parfois, celle-ci est utilisée de façon « sérieuse » au sens où elle se veut du meilleur usage possible. À d'autres endroits, le langage harmonique y est utilisé de façon satirique, afin de singer quelques clichés de ce paramètre musical. L'exemple le plus éloquent est celui de la section D qui repose sur l'utilisation du chromatisme fonctionnel. Ce procédé est usé à la corde et il ne m'aurait pas semblé intéressant de l'utiliser de façon sérieuse, sans ironie. Il est

⁷⁹ Les partitions incluses en annexe (et parfois dans le corps du texte) sont à titre indicatif. Elles ont été écrites *a posteriori* de la composition des pièces et ne sont pas conçues pour guider des interprètes.

d'ailleurs utilisé comme *leitmotiv* pour représenter l'univers du Prédicateur⁸⁰, que je cherche à constamment tourner en ridicule. Particulièrement dans la sous-section D4.4, le chromatisme fonctionnel est utilisé pour évoquer une certaine grandiloquence présente dans ces discours messianiques de combat entre le bien et le mal.

2.2.3.3. Travail thématique et motivique

L'écriture thématique est au cœur du développement de mes pièces de maîtrise. Cette approche est inspirée directement par l'écriture symphonique et son utilisation de thèmes et motifs mélodiques comme paramètres primordiaux du discours musical (exemples : *Symphonie n.09* de Dvorak, symphonies de Beethoven, poèmes symphoniques).

2.2.3.3.1. *Thèmes et motifs, quelle distinction?*

Il me semble important de prendre le temps de bien circonscrire la différence entre un thème et un motif. Le dictionnaire virtuel Grove Music Online décrit le thème musical comme étant un matériau musical sous forme de mélodie reconnaissable au centre du développement d'une œuvre donnée. Il lui donne trois attributs : il n'est pas limité à une partie de l'œuvre mais peut apparaître à tout moment, il a une complétude qui le distingue des motifs plus élémentaires et il est une entité reconnaissable, au centre de l'identité de l'œuvre⁸¹.

A contrario, le Grove Music Online définit le motif musical comme une courte idée musicale (qu'elle soit mélodique, harmonique ou rythmique) qui peut parfois être une subdivision d'un thème⁸². Ce qui distingue un thème d'un motif, c'est donc son degré de complétude, l'accomplissement de son identité ainsi que le poids qu'il occupe dans l'identité d'une pièce donnée.

⁸⁰ Voir **Chapitre 3** pour avoir plus de détails sur le Prédicateur et sa place dans l'œuvre.

⁸¹ <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027789?rskey=VWoHnE&result=1>, consulté le 4 avril 2023.

⁸² <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019221?rskey=aESgAv&result=2>, consulté le 4 avril 2023.

Rainbow Odyssey me donne une opportunité pour illustrer cette distinction. Le début de la deuxième partie (section D1, 09:06 à 10:33) repose sur le développement du *Thème cartoon* (Figure 1). Jusqu'à son exposition complète, vers 10:12, il se déploie lentement avec des motifs qui tricotent autour de ce thème, sans jamais l'exposer complètement. Un peu comme dans l'écriture symphonique (avec comme influence la *Symphonie n.09* de Dvorak), ce thème est évoqué dans d'autres sections de la pièce, tout en étant adapté au contexte de son exposition. Par exemple, les sections B2 et B3.1 font un écho au *Thème cartoon* et ce, bien avant qu'il soit pleinement exposé dans la section D. Ainsi, ces références à d'autres segments de la pièce servent à unifier la forme et à créer une forme de dialogue entre les différentes sections. Ce thème est donc central dans l'identité de la pièce et sert les cohérences formelles et poétiques de l'œuvre.



Figure 1. – Partition du *Thème cartoon* de *Rainbow Odyssey* : *La rédemption*.

Flots, quant à elle, repose sur un enchevêtrement complexe de motifs (mis à part le *Thème A*⁸³). J'utilise les outils typiques de la musique répétitive américaine que sont le déphasage, répétitions, polyphonies et polyrythmies pour en faire des alliages sonores. Dans cette pièce, il n'y a pas de motif plus important qu'un autre. Ils me servent à créer un tissu mélodique, dans le sens que c'est l'entrelacement de ces multiples petites identités qui crée un tout, complexe mélodico-harmonique.

2.2.3.3.2. *Leitmotivs*

La célèbre technique wagnérienne du *leitmotiv*, ce « motif ou thème assez caractéristique, destiné à rappeler, dans un ouvrage musical, une idée, un sentiment, un état ou un personnage⁸⁴ », a aussi été utilisée dans *Rainbow Odyssey*. Tel qu'évoqué, le « personnage » du

⁸³ À mon sens, ce thème, par sa simplicité et sa courte durée pourrait se qualifier comme un motif. Néanmoins, son importance dans la structure et l'identité de l'œuvre me pousse à le qualifier de thème. La partition de ce thème est disponible en **Annexe 4**.

⁸⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/leitmotiv/46622>, consulté le 28 avril 2022.

prédicateur évangélique est accompagné tout au long de l'œuvre par un motif chromatique descendant. Ce *Motif chromatique* (Figure 2) apparaît dans un bref passage de la section B1 (entre 02:33 et 02:38) et sera lié jusqu'à sa « résolution » en marche harmonique (section D4.4, 15:11 à 16:02) aux présences du Prédicateur. Ainsi, tout comme le *leitmotiv* a pu être utilisé dans l'opéra ou le cinéma, il sert ici une fonction double, à la fois musicale et narrative.



Figure 2. – Partition du *Motif chromatique* de *Rainbow Odyssey : La rédemption*.

2.2.3.4. Archétypes et pathos des modes

La section B1 de *Rainbow Odyssey* (01:15 à 03:13) est aussi une occasion d'illustrer un certain travail sur les archétypes – à la fois poétiques et musicaux – qui sont présents tout au long de cette pièce. Cette composition s'intéresse aux antagonistes que sont la lumière et l'obscurité, mais avec un ton satirique et caricatural. Et, dans l'histoire de la musique occidentale, quoi de plus convenu que de lier l'accord majeur à la lumière et l'accord mineur (ainsi que le chromatisme) à l'obscurité? Il s'agit ici de se servir du pathos culturel lié à ces modes, outil que les compositeurs romantiques ont amplement utilisé⁸⁵. Ainsi, le passage entre 02:33 et 02:38 de la section B1 est la première fois où ce jeu sur les contrastes (ou ce « combat divin entre l'ombre et la lumière », pour suivre l'imaginaire satirique de la pièce) est présenté, lorsque survient une brève modulation en mineur. Cette tension entre les polarités contraires est au centre du développement de la pièce⁸⁶.

De plus, ce jeu sur les archétypes se manifeste dans le choix des matières « instrumentales ». C'est ce que Chion appelle le symbolisme instrumental⁸⁷, ou lorsqu'un instrument est utilisé pour correspondre à ses connotations dans l'imaginaire collectif. Par exemple, entre les sections D4.1

⁸⁵ Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, p. 51-52.

⁸⁶ Ce jeu entre les polarités est décrit en détail en **Annexe 4**.

⁸⁷ Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, p. 55.

et D4.3 (13:10 à 14:50), l'orgue est utilisé pour appuyer le sermon du Prédicateur. Il y a aussi des sons de cloches synthétiques qui peuvent être entendus à ce moment. Ces sons sont sciemment utilisés pour leur résonance dans l'imaginaire et ce jeu sur les archétypes « instrumentaux » sert des fonctions narratives et affectives en contribuant à camper la pièce dans un univers très défini. En somme, il s'agit de jouer de façon consciente avec les clichés; ne reste qu'à définir avec quel ton et quelles intentions ceux-ci sont utilisés.

2.2.3.5. Hybridation entre écriture instrumentale et écriture sur support fixe

Travaillant sur support fixe, je cherche à adapter les techniques d'écriture instrumentales à mon médium de création. Pour ce faire, l'échantillonnage, le mixage ainsi que le montage ont été des procédés de choix. Par exemple, dans *Rainbow Odyssey*, la section B1 (01:15 à 03:13) repose sur la construction d'un grand objet « train » qui, en fait, est un agrégat de plusieurs éléments musicaux : échantillons de sons évoquant le monde ferroviaire ou la machine, mélodies, objets sonores abstraits obtenus par synthèse ou traitement, langage harmonique. Toutes ces composantes sont interconnectées et, avec l'aide du mixage et de la panoramisation, servent à créer cette figure musicale et imaginaire d'un train fantasmagorique. Ce caractère fantastique de l'image véhiculée n'aurait jamais pu être possible sans la convergence de tous ces éléments musicaux : les échantillonnages contribuent à placer de façon claire l'imaginaire, les mélodies et le langage harmoniques servent à établir la couleur et les objets sonores abstraits à diriger l'énergie.

Un autre exemple de cette hybridation est l'exposition du *Thème cartoon* (partition disponible en **Annexe 3**), entre 10:12 et 10:33 (section D1), où c'est véritablement sur le montage que repose l'essentiel de l'approche. Certes, l'exposition frontale d'un thème est un geste assez typique de la musique instrumentale. Néanmoins, ici, celui-ci est ponctué d'une multitude d'objets sonores différents, dans un enchaînement temporel que seul permet le micro-montage; le tout est perceptible, mais les multiples petits événements sonores le sont tout autant. Ce principe rappelle celui du pointillisme dans la peinture où la représentation fonctionne à cause de la fusion perceptive d'une foule de petits événements comme un tout cohérent. C'est la théorie de la

*Gestalt*⁸⁸ : éloignez-vous d'une peinture pointilliste et vous verrez une forme très claire, rapprochez-vous de la peinture et vous verrez une multitude de petits évènements.

2.3. Mouvement

La gestion du mouvement, et ce sous de multiples déclinaisons du terme (énergie, rythme, pulsation), est aussi au cœur des outils musicaux disponibles pour ajouter des dimensions affectives, poétiques ou extra-musicales à sa musique. Toujours selon Chion, ce mouvement peut d'ailleurs prendre plusieurs formes :

Par mouvement, il ne faut pas entendre seulement ce qu'on appelle le tempo général et ses variations (accélération, ralentissement, mise en marche, arrêt), mais aussi la manière dont les courbes musicales s'infléchissent, se prolongent ou retombent, dont les notes sont liées en figures ondoyantes, ou détachées en particules fourmillantes comme des gouttelettes, ou bien lourdement accentuées comme une marche, ou « sautillantes » [...] ⁸⁹.

A *contrario* de la forme, qui est la gestion du temps avec une perspective macro, la gestion du mouvement, s'inscrit dans le micro, dans la gestion ponctuelle des énergies qui animent les objets musicaux. Ce paramètre du mouvement est un outil important et renferme de nombreuses possibilités.

2.3.1. Densité de l'énergie

En premier lieu, la gestion du mouvement peut se définir par le traitement de la densité de l'énergie⁹⁰. Par exemple, une section tramée avec peu d'évènements entraînera une perception affective complètement différente qu'une section très contrastée, avec beaucoup d'attaques et d'écarts dynamiques⁹¹. Dans *Rainbow Odyssey*, c'est un procédé que j'utilise beaucoup. La section C (08:32 à 09:05) en offre un bon exemple. Toute la pièce repose sur une agitation frénétique; il y a une grande densité d'évènements et une succession rapide de divers objets

⁸⁸ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gestalt/36840>, consulté le 15 novembre 2022.

⁸⁹ Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, p. 47.

⁹⁰ Le terme d'énergie est large et peut être enclin à être défini de multiples façons. Ici, j'aborderai l'énergie en tant que la densité d'évènements sonores et musicaux qui surviennent dans une période donnée.

⁹¹ Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, p. 48.

sonores et mélodiques. Or cette section C, en plein cœur de la pièce, est la seule où l'énergie est moins dense. Ce passage existe pour des motifs à la fois poétiques et formels. Il est conçu comme un moment de repos et de respiration, entre les deux moitiés de la pièce où la frénésie n'arrête jamais. Comme si, brièvement, nous étions catapultés dans la stratosphère avant de retomber dans la troposphère, avec la densité de phénomènes qui lui est propre.

2.3.2. Écriture rythmique et pulsation

À cause de l'omniprésence de la machine dans nos vies, les profils rythmiques sont partout autour de nous. Steve Reich en a d'ailleurs tiré l'essence même de sa musique répétitive, lorsqu'il a transposé l'esthétique répétitive de la machine dans un contexte instrumental⁹²; réappropriation très poétique de l'industrialisation massive du XX^e siècle. Le minimalisme américain, bien que mettant l'écriture rythmique au cœur de ses préoccupations, s'est longtemps refusé à investir le potentiel affectif et poétique de ses trouvailles⁹³ (probablement parce qu'incompatible avec l'esprit de ses débuts, centré sur la création de processus qui, une fois enclenchés, finissent par se suffire à eux-mêmes⁹⁴).

Or, l'écriture rythmique centrée autour d'une pulsation, avec tous les paramètres qu'elle peut contenir – tempo, *accelerando*/*decelerando*, polyrythmie – est aussi riche en possibilités affectives. Les diverses inflexions du rythme peuvent souvent faire appel à des archétypes culturels ou phénomènes naturels immédiatement saisis par les auditeurs. Par exemple, un ralentissement de tempo couplé avec un *glissando* vers le bas peut immédiatement évoquer une machine qui cesse de fonctionner. J'ai utilisé abondamment ce procédé dans *Rainbow Odyssey* (ex. Section B3.2 (06:31 à 07:09)) où les multiples variations de tempo sont au centre du discours de l'œuvre.

⁹² Johan-Olivier Girard, *Répétitions, l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, p. 23.

⁹³ Il me semble important de souligner ici tous les emprunts faits aux musiques traditionnelles africaines (Steve Reich) et orientales (Terry Riley) qui ont nourri l'émergence de cette musique.

⁹⁴ Johan-Olivier Girard, *Répétitions, l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, p. 189.

L'un des enjeux au centre de l'écriture pulsée dans mes pièces se trouve dans le jeu entre des pulsations explicites et implicites. Par pulsation explicite, j'entends une métrique dont l'identité est perceptible immédiatement, le meilleur exemple étant une succession de mesures de quatre temps avec un temps fort sur le premier temps. Il m'arrive dans mes pièces d'utiliser une pulsation explicite (*Rainbow Odyssey* au premier chef) mais, le plus souvent, c'est une pulsation implicite que je vise. Et par pulsation implicite, j'entends un découpage métrique où bien qu'il soit clair que le temps est découpé, il n'y a pas de repères clairs quant à l'identité de cette métrique. La musique de Steve Reich (*Music for 18 Musicians, Three Movements, Electric Counterpoint*) est une influence assumée dans l'utilisation que je fais de tels procédés. Particulièrement dans *Flots*, j'utilise des techniques qui me permettent de rendre la pulsation plus implicite. Par exemple, dans un extrait de la section C2 (entre 10:50 et 11:11) j'utilise simultanément, dans une approche de polyrythmie, plusieurs motifs (Figures 3, 4 et 5) qui sont ancrés dans des métriques différentes et qui jouent en boucle.



Figure 3. – *Mélodie 3* de *Flots*.

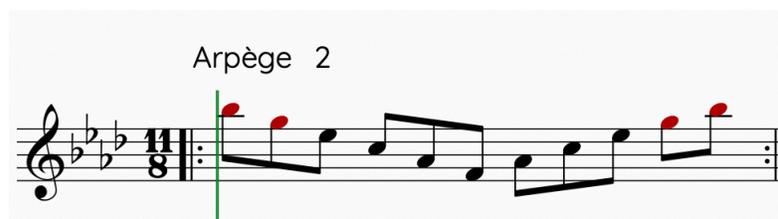


Figure 4. – *Arpège 2* de *Flots*.



Figure 5. – *Mélodie 101* de *Flots*.

2.4. Approche formelle

Selon Michel Chion, le principe de forme, puisqu'il est intimement lié au langage et à la structuration du discours, contient dans son essence une fonction de narrativisation. Il écrit :

Il n'y a de forme musicale qu'inscrite dans le langage, sans quoi elle ne pourrait pas être reconnue comme forme. Parallèlement, il n'y a d'histoire que dans le langage, c'est-à-dire construite selon des modèles, des formes, des catégories de base, fonctionnant par oppositions, progressions, affirmation, etc. Cela n'est donc pas un hasard si ces schèmes narratifs [...] recourent certaines formes musicales très courantes⁹⁵.

Il écrit aussi que même les procédés formels de la musique pure de l'école classique sont « saturés de narrativité⁹⁶ ». Par exemple, la forme sonate à cause de ses nombreux allers-retours, répétitions et autres jeux sur la récupération de motifs est narrative en elle-même. En somme, la forme induit une temporalité linéaire, basée sur un principe directionnel. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles, toujours selon Chion, les avant-gardistes du XX^e siècle ont cherché à inventer des formes qui soient « pures » et libérées de toute fonction narrative. Ce qui : « [...] les a conduits souvent à voir dans la temporalité elle-même une voie de déchéance de la musique, puisque le temps, qui crée à tout moment du futur et du passé, crée de ce fait du dramatique⁹⁷ ». L'art de la forme, c'est la gestion de l'évolution temporelle et énergétique d'une pièce et du lien que ses transformations et mutations entretiennent entre-elles. Et, pour que ces évolutions soient perçues, la temporalité générale doit reposer sur un minimum de continuité.

⁹⁵ Michel Chion, *Le poème symphonique et la musique à programme*, p. 59.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁹⁷ *Ibid.*

2.4.1. Continuité temporelle et temps linéaire au cœur de mon approche formelle

Plus souvent qu'autrement, ma musique s'inscrit dans une continuité temporelle, un temps linéaire que le musicologue Jérôme Baillet nomme la « flèche du temps » :

Le temps linéaire, qu'en analogie avec les sciences physiques j'appellerai plutôt temps fléché, est un temps musical irréversible, où chaque instant se définit en fonction d'instantanés antérieurs, où l'auditeur perçoit un déroulement du passé vers le futur: les notions de prévisibilité et d'attente sont des ingrédients indispensables au temps fléché⁹⁸.

Ainsi, dans mes pièces, le fil du temps n'est jamais brisé. Celles-ci ne sont pas éclatées ou déconstruites formellement et s'inscrivent dans une esthétique de la continuité. Elles s'inspirent d'ailleurs directement de la forme du poème symphonique au sens où, bien que n'obéissant pas précisément aux formes symphoniques traditionnelles en plusieurs mouvements, elles sont guidées par des impératifs affectifs et extra-musicaux.

Bien que celles-ci puissent être divisées en plusieurs parties et sous-parties, elles sont très peu ponctuées par des silences formels – procédé que nous pourrions comparer à celui de la séparation en chapitres dans la littérature ou en actes au théâtre. Comme le poème symphonique, elles coulent d'un seul et même mouvement et ne sont soumises à aucun impératif formel, si ce n'est que la préservation de la continuité.

Je ne conçois pas la forme dans mes pièces comme devant obéir à quelque code que ce soit. Elle est pour moi un moyen, une fonction narrative et poétique qui me permet d'asseoir mes pièces sur des bases intelligibles et cohérentes.

Par exemple, la section A de *Rainbow Odyssey* (00:00 à 01:15), est abordée comme une ouverture, pour emprunter un usage à l'univers de l'opéra. Ainsi, j'y expose pour une première fois l'univers la pièce, dans un seul petit mouvement, sorte de clin d'œil musical qui nous prépare au réel début de la pièce qui survient au début de la première partie. La forme totale a en elle-

⁹⁸ Jérôme Baillet, *Flèche du temps et processus dans les musiques après 1965*, dans Fabien Lévy, *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 158-159.

même quelque chose d'assez classique : ouverture (ou prologue), première partie, interlude, deuxième partie et finale, où tous les éléments musicaux et narratifs de la pièce sont rassemblés. Or, cette structure formelle n'est pas exposée de façon explicite et sa compréhension précise n'a aucune importance dans la réception de l'œuvre. Elle n'est que squelette, structure invisible permettant au discours de se déployer.

2.5. Écriture filmique

Ma musique est aussi fortement influencée par le langage filmique et se sert de nombre de ses outils comme fonction affective et narrative. Comme pour l'utilisation de l'harmonie, le recours à ces dispositifs provenant du cinéma n'est pas au centre du discours mais s'inscrit dans un réseau de paramètres. Parfois ils sont à l'avant-plan, parfois plus en retrait.

2.5.1. Influence du « cinéma pour l'oreille » et exemples

Cet aspect de mon écriture est fortement inspiré par le « cinéma pour l'oreille » et les recherches qui ont été faites sur cette question. Dans leurs travaux respectifs, les compositeurs Martin Bédard⁹⁹ et Robert Normandeau¹⁰⁰ s'intéressent en profondeur à cette notion et aux parallèles qu'il est possible d'établir entre le langage filmique et celui de l'art des sons fixés. Voici une énumération de quelques outils utilisés dans mes compositions.

2.5.1.1. Diégèse

Dans l'ouvrage collectif *Esthétique du film*, les auteurs définissent ainsi ce principe :

La diégèse est donc d'abord l'histoire comprise comme pseudo-monde, comme univers fictif dont les éléments s'accordent pour former une globalité. Il faut dès lors la comprendre comme le signifié ultime du récit : c'est la fiction au moment où non seulement celle-ci prend corps, mais aussi où elle fait corps¹⁰¹.

⁹⁹ Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique; écritures et structures*, thèse de doctorat, Université de Montréal, Montréal, 2011.

¹⁰⁰ Robert Normandeau, *Un cinéma pour l'oreille, cycle d'œuvres acousmatiques incluant Éclats de voix, Jeu, Mémoires vives et Tangram*.

¹⁰¹ Alain Bergala et al., *Esthétique du film*, Paris : A. Colin, 2004, p. 81.

Mes pièces reposent sur cette volonté de créer des univers sonores au sein desquels les auditeurs pourront s’immerger et se laisser porter par leur imaginaire. Elles s’incarnent dans un espace respectant toujours ce principe de diégèse, où l’auditeur est amené à se positionner affectivement au sein de ces « pseudo-mondes ». Il y a quelque chose de l’ordre de l’illusion des phénomènes physiques dans la façon de représenter ces univers. Tout son qui y apparaît s’inscrit dans un espace et doit répondre aux lois de ce tout. Par exemple, dans *Flots*, tous les objets mélodiques évoluent – à l’aide du mixage – dans un espace construit (c’est particulièrement vrai dans la **Section C**), créant ainsi cette impression d’un monde sonore ayant ses lois propres.

Ce principe de diégèse est important dans l’identité de mes œuvres et, quelque part, est à la racine de cette esthétique de la continuité présente dans celles-ci : pour que cette illusion d’un « pseudo-monde » fonctionne, il faut respecter ses lois, ne jamais briser le charme (à moins que ce soit l’effet recherché).

2.5.1.2. Le cadre

Dans le domaine de l’art pictural ou de la photographie, le cadre est la limite de l’image. Initialement, il fait référence aux bords du tableau en peinture. Par extension, il désigne ce qui est montré à l’intérieur de ces limites.

Martin Bédard¹⁰²

Mes pièces utilisent ce principe du cadrage afin de statuer ce que l’auditeur peut imaginer/entendre à même les univers qui les composent. Même si ces mondes sont larges, ils sont perçus à travers certaines limites d’un « cadre » choisi de façon arbitraire. Évidemment, le cadre sonore, du fait de la nature de notre perception, n’existe pas. Il s’agit davantage d’une mise en scène de signes et symboles ayant une fonction narrative que d’une contrainte qui, comme au cinéma, est directement liée au format (quoique le format stéréophonique s’y apparente dans l’esprit). Cet outil, il m’est possible de l’utiliser pour renforcer l’effet diégétique de mes pièces en créant des dynamiques d’aller-retour entre ce qui est « cadré » ou « hors cadre ». Par exemple,

¹⁰² Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique; écritures et structures*, p. 43.

dans *Rainbow Odyssey*, à 04:06, un objet sonore qui agit comme la représentation d'un wagon de montagne russe entre dans le « cadre » par la gauche pour en sortir subitement par la droite, après en avoir rapidement parcouru l'entièreté dans un mouvement latéral (Desmarais_Louis_Olivier_RainbowOdyssey_SFX_2021.wav). C'est comme si dans un film, nous captions brièvement la trajectoire d'un de ces wagons en pleine course; ce n'est pas parce qu'il est sorti du cadre qu'il n'existe plus. Même si le cadrage est une contrainte intrinsèque au sens de la vue, il peut s'agir, lorsque notre seul médium est le son, d'un choix artistique où la discrimination entre ce qui sera audible ou non est significative dans la conduite du discours. L'utilisation que je fais du cadrage dans mes pièces est liée de près à la panoramisation, entre ce qui sort de l'angle restreint (imaginé, s'entend) de l'image stéréophonique et ce qui reste en son sein.

2.5.1.3. Profondeur de champ

Bergala et al. définissent la profondeur de champ comme l'étendue de la zone de netteté de l'image¹⁰³. Martin Bédard écrit la chose suivante pour placer ce concept dans l'univers du son :

[...] il me semble convenable d'établir un parallèle entre l'écran de projection cinématographique et la projection sonore stéréophonique car les deux réussissent malgré tout à créer une illusion d'espace qui en réalité n'existe pas. Cette gestion spatiale du son qui fait naître un horizon auditif est une corrélation entre le son et l'image en lien avec la perspective en peinture et en photographie¹⁰⁴.

En somme, il s'agit d'avoir une pensée pour la perspective et la profondeur de l'espace dans le son. C'est un souci qui est bien présent dans mes pièces où, tel qu'écrit précédemment, la gestion de l'espace (à travers la diégèse et le cadrage) est centrale. Fortement influencé par mon travail *extra-muros* en multicanal, la majorité de mes sons ou objets sonores sont pensés comme faisant partie d'un espace à trois dimensions et j'utilise certains outils pour créer cette illusion évoquée

¹⁰³ Alain Bergala et al., *Esthétique du film*, Paris : A. Colin, 2004, p. 22.

¹⁰⁴ Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique; écritures et structures*, p. 47.

par Bédard. Par exemple, la section transitoire B2 (03 :13 à 04:10), dans *Rainbow Odyssey*. Celle-ci débute sur un impact où l'espace est saturé à l'avant-plan, avec des sons définis. Ensuite, grâce à des effets combinés de filtrage, de panoramisation, de réverbération et d'amplitude ces objets sonores s'éloignent tranquillement, tout en perdant peu à peu leur définition. Exactement comme lorsqu'une image se floute.

2.5.1.4. Mouvements de caméra

Dans son article *...et vers un cinéma pour l'oreille*, Normandeau fait état des mouvements de caméra qui peuvent trouver leurs analogies dans un contexte de musique sur support : zoom avant/zoom arrière, traveling et panoramique, plongée et contre-plongée¹⁰⁵. La section C de *Rainbow Odyssey* en elle-même correspond assez bien à un geste de zoom arrière qui, toujours selon Normandeau : « [...] consiste à faire passer un son de l'arrière-plan à l'avant-plan [...]]. Essentiellement, il s'agit d'enrichir le spectre d'un son progressivement et d'augmenter son amplitude¹⁰⁶ ». Dans cette section C (08:32 à 09:06), c'est exactement comme si le scintillement de la matière sonore se rapprochait tranquillement, son détail devenant de plus en plus perceptible à mesure que le geste est réalisé. Un autre mouvement évoqué par Normandeau et présent dans *Rainbow Odyssey* est celui du traveling qui : « consiste en un mouvement de caméra qui se déplace dans un axe donné, de gauche à droite ou d'avant en arrière³⁴ ». La section D.4.2 (14:11 à 14:50), repose en partie sur un mouvement latéral qui rappelle celui du traveling. Ainsi, les sons anecdotiques défilent comme si une caméra imaginaire réalisait un lent mouvement latéral de la gauche vers la droite.

2.5.1.5. Le montage

Bédard définit quatre fonctions créatrices du montage : créer de la continuité, créer du mouvement au sens large, créer du rythme par la succession des plans et créer des idées par associations¹⁰⁷. L'une de ces fonctions qui est abondamment utilisée dans *Rainbow Odyssey*, c'est

¹⁰⁵ Robert Normandeau, « ... et vers un cinéma pour l'oreille », p. 5-6.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁷ Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique; écritures et structures*, p.72.

celle de créer des idées par association. De fait, il s'agit de l'un des outils poétiques que j'ai le plus utilisé pour créer des chocs de sens dans cette pièce. De façon plus précise, Bédard parle d'un type de montage « idéologique » et « intellectuel » qui est créateur d'idées¹⁰⁸. C'est exactement ce que j'utilise dans *Rainbow Odyssey* pour construire un contrepoint poétique entre les « personnages » du Prédicateur et du « Double Rainbow Guy ». A priori, ces deux « personnages » proviennent de deux univers qui n'ont absolument aucun rapport entre eux. Pour le Prédicateur, j'ai échantillonné certaines vidéos du télévangéliste américain Kenneth Copeland où celui-ci prêche devant une foule de fidèles. Quant au « Double Rainbow Guy », il s'agit d'une vidéo où un homme filme un double arc-en-ciel en s'extasiant devant celui-ci¹⁰⁹. Il s'agit donc de contenus qui ont été pris dans des environnements et temporalités n'ayant aucun lien. C'est donc dans le dialogue construit entre ces deux éléments que se crée un sens nouveau.

Bédard évoque aussi la fonction de montage rythmique¹¹⁰. C'est exactement ce procédé qui a été utilisé lors de la section D1 (09:06 à 10:33) citée précédemment où le *Thème cartoon* est finalement exposé à l'aide d'une mosaïque de plusieurs éléments. Il s'agit même de micro-montage puisque cette section comporte une multitude de petits éléments sonores échantillonnés qui ne durent jamais plus de quelques secondes. Néanmoins, malgré ce florilège d'objets musicaux, le sens n'est pas perdu au fil de cette section et ce, grâce au montage.

2.5.1.6. Approche symbolique

[...] le symbole est donc beaucoup plus qu'un simple signe : il porte au-delà de la signification, il relève de l'interprétation et celle-ci d'une certaine prédisposition du récepteur. Le symbole est chargé d'affectivité et de dynamisme. Il joue sur des structures mentales. Il se situe au niveau de l'image et de l'imaginaire, au lieu de se situer purement au niveau intellectuel ou de l'idée.

Martin Bédard¹¹¹

¹⁰⁸ Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique; écritures et structures*, p. 74.

¹⁰⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=OQSNhk5ICTI&t>, consulté le 4 octobre 2020.

¹¹⁰ Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique; écritures et structures*, p. 74.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 58.

Ce recours aux symboles est crucial dans ma démarche de composition. Plus loin dans sa thèse, Bédard fait un rapprochement entre cette notion de symbole et celle des archétypes de Jung. Dans mes compositions, ce travail sur les archétypes ne s'incarne pas seulement dans le travail sur les éléments mélodico-harmoniques cités précédemment. De fait, j'utilise abondamment des figures dont le sens résonne dans l'« inconscient collectif » ou qui, comme l'écrit Bédard, correspondent à : « [...] des modèles préformés, ordonnés et ordonnateurs, c'est-à-dire des ensembles représentatifs et émotifs structurés, doués d'un dynamisme formateur¹¹² ». Ce jeu sur les symboles est l'un des fondements poétiques de mon projet de création. En effet, lorsque j'évoque ces polarités que sont lumière/obscurité, intériorité/extériorité, bien/mal, micro/macro, il s'agit de symboles et d'archétypes. Musicalement, c'est cette quête symbolique qui guide mes choix. Par exemple, dans **Abîmes**, cette volonté de faire symbole s'exprime dans le choix des matières sonores, de la tessiture, de la couleur harmonique, de l'ambitus et de matières sonores afin de bien représenter ces symboles. Dans **Flots**, je cherche à m'inspirer du symbole de la vague et dans **Rainbow Odyssey**, de celui de l'arc-en-ciel.

2.6. Laisser place à l'interprétation

Jean-Jacques Nattiez raconte qu'Hector Berlioz demandait directement sur la partition que la note de programme soit distribuée à l'auditoire à chaque représentation de sa *Symphonie fantastique*¹¹³. À n'en pas douter, ce texte était pour lui indissociable de l'œuvre musicale présentée.

En ce qui me concerne, bien que la dimension extra-musicale soit très importante dans ma musique, elle s'exprime différemment. Mes notes de programmes ont pour volonté de peindre une ambiance, de diriger quelque peu les dispositions affectives de mes œuvres. Mais ensuite, chaque auditeur est libre de se « faire son cinéma ».

¹¹² Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique; écritures et structures*, p. 59.

¹¹³ Jean-Jacques Nattiez, « La narrativisation de la musique », p. 3.

Comme l'écrit Martin Bédard, le discours musical a ses exigences et, lorsque l'étincelle créatrice est basée sur un propos extra-musical, il faut savoir être flexible quant à la poursuite ou non de sa réalisation, à mesure qu'avance le travail de composition¹¹⁴. Certes, je cherche à transmettre quelque chose, à partager ma sensibilité et à guider l'écoute de façon relativement intelligible. J'utilise tous les outils musicaux à ma disposition pour tendre vers cet objectif. Mais du même coup, je désire profiter du caractère plus réfractaire de l'art musical à faire récit de façon explicite, à laisser de la flexibilité à l'auditeur.

Je ne désire pas me servir coûte que coûte de la musique comme d'un véhicule pour mes idées. Tel que l'écrivait le cinéaste Andreï Tarkovski : « Quand tout n'est pas dit, on peut réfléchir et deviner encore par soi-même. Les conclusions ne doivent pas être livrées toutes faites au spectateur, afin qu'il ait un effort à fournir¹¹⁵ ».

C'est l'une des manières avec laquelle s'exprime cette dualité entre cœur et tête dans ma musique. La tête creuse, organise et dirige tandis que le cœur lui, cherche à colorer, stimuler les affects et générer du sensible. Mon souhait est simplement qu'ainsi, l'auditeur puisse lui aussi nourrir ces deux aspects de son expérience d'écoute.

¹¹⁴ Martin Bédard, *Du langage cinématographique à la musique acousmatique; écritures et structures*, p. 104-105.

¹¹⁵ Andreï Tarkovski, *Le temps scellé : de l'enfance d'Ivan au Sacrifice*, Paris : P. Rey, 2014, p. 29.

Chapitre 3. Journal de création

3.1. *Abîmes*

3.1.1. Contexte de création

Abîmes est la première composition réalisée dans le cadre de ce projet de maîtrise. Bien qu'une partie du travail ait été commencée à l'automne 2019, c'est véritablement à l'hiver 2020 que le processus s'est réellement mis en marche. L'idée maîtresse de cette composition était de transposer en musique cette thématique de l'opposition entre les polarités antagonistes (dans ce cas-ci, la lumière et l'obscurité) qui étaient à la base de ce projet de maîtrise. À cause de multiples facteurs, le processus de composition de cette pièce a été tumultueux.

3.1.2. La proposition poétique

Oubliez l'alpinisme, les explorateurs du cosmos, des mers et des monts. Ce sont de petites vanités. Les continents et les sommets ne sont pas intéressants, ce sont des limites qui s'atteignent. Les abîmes, eux, n'ont pas de drapeaux qui clament leur conquête. C'est loin, le fond de soi.

Marc Séguin¹¹⁶

À l'origine, *Abîmes* a été conçue comme le premier volet d'un diptyque intitulé *Sombres clartés*, nom qui à l'époque servait de titre officiel à ce présent projet de maîtrise. L'une des impulsions poétiques originelles de ma maîtrise tournait autour d'un désir de mettre la joie, l'allégresse et la lumière au centre de l'esprit de ma musique. Néanmoins, il m'aurait semblé incongru et malhonnête de centrer entièrement ma démarche autour de cette notion de lumière quand ma propre vie ressemblait davantage à une oscillation entre des moments de clarté et d'obscurité. Autrement, c'eût été ce que Steve Reich appelle un mensonge musical¹¹⁷. C'est ainsi que ce jeu dialectique entre lumière et obscurité est devenu le pilier poétique de la première

¹¹⁶ Marc Séguin, *Les repentirs*, Montréal: Québec Amérique, 2017, p. 52.

¹¹⁷ Steve Reich, cité dans Johan-Olivier Girard, *Répétitions, l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, p. 106.

portion de cette maîtrise. *Sombres clartés*; oxymore, paradoxe inhérent à l'interdépendance entre ces deux polarités.

3.1.2.1. Influence du taoïsme chinois

Dans le taoïsme chinois, le principe du *Yin* et du *Yang*, dont le symbole (Figure 6) est bien connu, illustre à merveille ce principe d'union des contraires en une seule entité¹¹⁸.

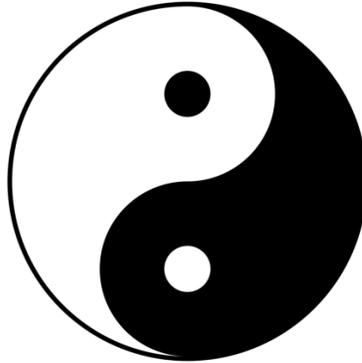


Figure 6. – Symbole du *Yin* et du *Yang*¹¹⁹.

Cette représentation très ancienne symbolise une complémentarité parfaite entre le *Yin* (représentation de l'obscurité) et le *Yang* (représentation de la lumière). C'est leur union qui crée la figure dans son entièreté. De plus, dans chacune des deux zones, loge une petite incrustation de la polarité contraire. Comme quoi ces deux antonymes contiennent en leur essence une touche de leur opposé.

Sombres clartés devait représenter musicalement ce principe dialectique. *Abîmes*, le premier mouvement étant une « illustration musicale » de la polarité obscure. Ce premier mouvement est voulu comme la représentation d'une oscillation entre lumière et obscurité, où la force gravitationnelle reste toujours attirée vers le pôle des ténèbres. Au sein de cet environnement

¹¹⁸ The editors of Encyclopaedia Britannica, « yinyang », *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/yinyang>, consulté le 10 novembre 2022.

¹¹⁹ Image créée par Gregory Maxwell, Domaine public, via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Yin_yang.svg.

sombre surgissent de façon « naturelle » des incrustations lumineuses, dans une danse fluide entre deux entités contraires.

3.1.3. Approche formelle

Abîmes est composée de neuf sections distinctes (une analyse détaillée de la pièce est disponible en **Annexe 4**). La forme, mis à part la transition entre les deux premières sections, s’ancre dans une volonté de continuité, privilégiant ainsi les transmutations¹²⁰ aux changements abrupts. Pour faire un parallèle avec les arts visuels, c’est comme si, lors d’un changement entre deux couleurs, je cherchais à toujours privilégier le dégradé à la bichromie. C’est pourquoi, même si le fondement poétique de cette pièce est celui de la polarité binaire entre la lumière et l’obscurité (ou le blanc et le noir), nous pourrions dire que celle-ci se compose davantage des multiples tons de gris entre ces deux antipodes.

Toute cette pièce est basée autour d’une force qui devient toujours plus chargée, sans parvenir jamais totalement à se libérer (excepté à la fin). C’est pourquoi sa forme est celle d’un principe répétitif de tension/détente pouvant rappeler ces jeux d’eau pour enfants où un seau est sans cesse rempli après s’être déversé, et ce, jusqu’à son prochain déversement...

3.1.4. *Abîmes*; les constats à la suite de la démarche de composition.

L’écrivain Emmanuel Carrère évoquait dans un entretien le piège typique qui guette les jeunes écrivains : celui de tout vouloir dire en même temps, dans un seul roman¹²¹. Comme si, découvrant les préoccupations qui les habitent, ils ont le désir de tout régler d’un seul coup, dans un même livre, des enjeux qui les habiteront peut-être pour l’entièreté de leur vie de création.

¹²⁰ « Changement, transformation totale d’une chose en une autre. », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transmutation/79189>, consulté le 19 avril 2022.

¹²¹ Emmanuel Carrère, cité dans Matthieu Garrigou-Lagrange (animateur), Angie David (invitée), « Le réel d’Emmanuel Carrère », *La compagnie des auteurs*, émission radiophonique, Radio France, France culture, diffusée le 26 mars 2018, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-compagnie-des-auteurs/emmanuel-carrere-14-le-reel-demmanuel-carrere>, consultée le 12 juillet 2020.

C'est ce qui m'est arrivé dans la création d'*Abîmes*. Cette volonté de tout dire en une seule œuvre a ajouté une pression énorme sur le processus de création, qui m'apparaît avoir été teinté par mes propres angles morts. En l'occurrence, une volonté de la recherche du « chef-d'œuvre ». À la racine, un besoin de reconnaissance, d'approbation et une recherche du *bull's-eye* musical.

Pour toutes ces raisons (couplées à l'incertitude liée au premier confinement de la pandémie au printemps 2020), la création de cette pièce a été difficile.

L'écrivain Charles Juliet décrit ainsi ce piège qui guette les jeunes créateurs à la recherche d'approbation :

Il lui manque cette patiente humilité qui donne le courage de se replier sur soi et de se mûrir, puis de pénétrer pour un long temps dans cet interminable tunnel qu'est la préparation d'une œuvre. Plus jeune, j'ai connu ce besoin qui pousse à s'imposer coûte que coûte, à vouloir laisser une marque en chaque mémoire, à rechercher en tout une occasion de conquête, d'affirmation.

Dès que je suis parvenu à dépasser ce besoin, j'ai pu me détourner de l'extérieur et descendre en moi¹²².

Faire le bilan de mes erreurs m'a aidé à m'améliorer comme créateur et, surtout, à aborder plus doucement le processus de création de mes pièces.

Il est normal pour les artistes, à un moment ou un autre, de devoir faire face à certaines déceptions lorsque leur projet ne se développe pas comme espéré. Il me semble qu'il faille seulement savoir se servir de ces moments plus difficiles comme levier et ainsi, devenir des artistes plus solides. L'écrivain japonais Haruki Murakami écrivait ceci sur le sujet : « Si j'ai une expérience décevante, je m'en sers pour m'améliorer. C'est ainsi que j'ai toujours vécu. J'absorbe calmement les choses, autant que possible et je les libère plus tard, et, selon des formes aussi variées que possible, elles deviennent une partie de mes romans¹²³ ».

¹²² Charles Juliet, *Ténèbres en terre froide : journal 1, 1957-1963*, Paris : P.O.L., 2010, p. 107.

¹²³ Haruki Murakami, *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, Paris : Belfond, p. 32.

3.2. *Rainbow Odyssey* : La rédemption

Je passai le printemps de mes dix-huit ans à ressentir cette masse d'air à l'intérieur de moi. Mais, en même temps, je m'efforçais de ne pas me prendre trop au sérieux. Parce que je sentais vaguement que le fait de devenir grave ne menait pas forcément à la vérité.

Watannabe, *La balade de l'impossible*, Haruki Murakami¹²⁴

3.2.1. Contexte de création

La création de cette pièce s'est amorcée dans une période de creux, où je me trouvais dans une panne créative totale. Depuis six mois, j'étais incapable de composer quoi que ce soit qui dépasse l'étape de l'esquisse. Le processus de composition de ma pièce précédente avait été dur sur mon moral et je sentais que mon projet de maîtrise était dans une impasse. Il m'est alors apparu clair que je devais travailler à retrouver une certaine légèreté dans mon rapport avec la création. Quelque chose dans l'essence même de mon projet était lourd à porter. En somme, je me prenais au sérieux et je croyais, à tort, qu'en allant toujours plus loin dans mes « méditations » (ou ruminations?) j'allais parvenir à grandir comme artiste. Or, les exigences de la vie de composition sont beaucoup plus banales... Il faut s'asseoir et composer avec une discipline tranquille, tout simplement. Charles Juliet décrit ainsi le paradoxe que peut vivre celui qui se fait prendre dans ce piège des fausses profondeurs :

Il ne faut pas croire qu'en sondant toujours plus, on s'approche du mystère et de l'essence de la vie, qu'on parvient à plus ou moins comprendre.

Plus on veut aller loin, plus on se déchire, et les réponses et l'apaisement se dérobent toujours. L'extrême profondeur, c'est la non-compréhension, le chaos, le retour au superficiel, la suprême équivalence du tout et du rien¹²⁵.

¹²⁴ Haruki Murakami, *La balade de l'impossible*, Paris : Belfond, 2007, p. 43.

¹²⁵ Charles Juliet, *Ténèbres en terre froide : journal 1, 1957-1963*, p. 135.

Voici le paradoxe dans lequel j'étais plongé; à tant vouloir être profond, mon travail en devenait superficiel et je perdais tout plaisir à créer. Il était donc primordial que je laisse sortir un peu de pression et que je m'amuse. Car, comme le dit si bien le personnage de Murakami dans la citation en exergue de cette section, ce n'est pas parce que l'on est grave que l'on est vrai. Cette pièce est construite sur cette recherche de joie et de légèreté, combinée à un désir d'autodérision autour de mon projet.

L'un des moyens créatifs utilisés pour me réapproprier ce plaisir de la composition a été d'utiliser des matières qui colorent ma vie de citoyen ordinaire du XXI^e siècle; c'est-à-dire les vidéos YouTube en tout genre. Ce geste m'a permis de réconcilier deux parties de moi qui vivaient en vase clos depuis mon arrivée à l'université : celle de l'artiste habité par une quête de dépassement inhérente à la musique de création et celle de l'artiste qui aime être arrimé à la l'« énergie de l'instant » (pour utiliser le terme de Menger¹²⁶) et la culture populaire en général. Les deux ont des places équivalentes dans ma vie et jamais elles n'avaient pu s'exprimer dans une même œuvre.

3.2.2. Proposition poétique

Autant ma pièce *Abîmes* se déclinait (métaphoriquement) dans des teintes de noirs et de blancs autant, avec *Rainbow Odyssey*, j'ai voulu faire une pièce qui fasse appel à tous les tons de l'arc-en-ciel. *Abîmes* prenait son inspiration poétique dans la sagesse millénaire du taoïsme chinois, celle-ci allait prendre son inspiration poétique dans ce qui pourrait être considéré comme du *low culture* : vidéos viraux YouTube, films de série B et bande-annonce de films hollywoodiens. Le titre en lui-même de la pièce, *Rainbow Odyssey : La rédemption*, est un clin d'œil à certains titres de films populaires américains des années 1980-1990; *Terminator 2 : Le jugement dernier*, *Rocky 2 : La revanche*, *Alien : La résurrection*. C'est une mosaïque très post-moderne qui est proposée dans cette pièce où un univers inspiré de l'imaginaire des parcs d'attractions est mélangé aux discours d'un télévangéliste américain, en passant par l'esthétique *chiptune* du jeu

¹²⁶ Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, p. 331.

vidéo et par l'esprit psychédélique de la contre-culture américaine des années 1960-1970. Le tout, avec une approche très près du *pop art*.

Malgré le caractère ludique de son contenu, cette pièce s'intéresse aussi, en « sous-texte », aux rapports entre les polarités. Néanmoins, elle le fait avec un sourire en coin, en mettant de l'avant le caractère potentiellement caricatural et manichéen de ces dualités, lorsqu'abordées sans nuances. Et qui de mieux placé pour représenter ces conceptions simplistes qu'un célèbre télévangéliste américain qui se réclame le serviteur du Bien contre le Mal, dans ce qu'il a de plus absolu? Ce prédicateur, Kenneth Copeland, est devenu viral sur YouTube lors du premier confinement dû à la Covid-19 au printemps 2020, lorsqu'il a déclaré dans une prière avoir banni le virus de la surface de la Terre¹²⁷. J'ai utilisé des échantillonnages de ses nombreux discours, tout au long de la pièce. Cette composition est donc éminemment politique... Je cherche à tourner en ridicule ces tentatives grossières de diviser le monde entre les bons et les méchants, tout en caricaturant l'imaginaire chrétien du paradis et de l'enfer. Dans une volonté assumée d'autodérision, j'ai aussi voulu rire de cette notion parfois absolutiste de la rédemption qui selon le dictionnaire Larousse est « l'action de ramener quelqu'un au bien, de se racheter¹²⁸ ». Cela dit, cette notion est traitée avec ambiguïté, dans une optique à la fois satirique et sérieuse, au cœur d'un double emploi paradoxal qui sert de noyau à ce projet.

En effet, du fait de sa réalisation même, cette composition a contribué à ma « rédemption » comme compositeur, ce qui est éminemment sérieux! Pas dans le sens d'un rachat d'une faute quelconque mais bien dans celui d'une récupération de mes moyens et du début officiel de ce chemin vers un réenchantement de ma vie de composition. Comme quoi rire de soi peut parfois être un puissant moyen de progresser.

3.2.3. Approche formelle

Rainbow Odyssey est aussi fortement influencée par la forme du poème symphonique; dans le sens où il s'agit d'une pièce « instrumentale » (au sens qu'elle utilise de nombreux codes de la

¹²⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=OSlrQBGfUtw&t>, consulté le 15 avril 2020.

¹²⁸ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9demption/67298>, consulté le 27 avril 2022.

musique instrumentale romantique) en un seul mouvement qui est inspirée par des considérations extra-musicales et imaginaires¹²⁹. Je peux citer en exemple quelques poèmes symphoniques qui m'ont servi de modèles, consciemment ou non : *Une nuit sur le Mont Chauve* (Moussorgski), *Danse macabre* (Saint-Saëns), *L'apprenti sorcier* (Dukas). C'est aussi la pièce de ce cycle de composition qui repose sur les fonctions narratives les plus explicites, à cause de la présence d'échantillonnages de voix parlées et autres matériaux référentiels. En ce sens, elle se rapproche certainement de l'art radiophonique, un peu à mi-chemin entre le documentaire et la fiction. Tous ces échantillonnages proviennent de sources documentaires, mais leur usage est détourné et leur agencement répond davantage aux mécaniques de la fiction. Néanmoins, l'œuvre ne repose pas sur un texte à proprement parler ou un scénario écrit en amont de sa conception.

3.2.4. *Rainbow Odyssey : La rédemption* : les constats à la suite de la démarche de composition

J'ai donc amorcé la composition de cette pièce dans un état de blocage créatif complet. Avec *Abîmes*, j'avais bouclé un cycle de création démarré au baccalauréat. Je n'avais pas le choix de renouveler mon ton et mon approche compositionnelle. Après l'enthousiasme de la découverte de mon identité de créateur au centre de mes toutes premières pièces (ce que l'on pourrait appeler la « chance du débutant »), je devais me remettre au travail pour réaliser cette nécessaire étape de transformation. Sans quoi, j'allais devenir prisonnier de mes réflexes créatifs et de mes automatismes.

Pour me sortir du borbier dans lequel j'étais pris depuis des mois, je devais absolument changer ma perspective. Murakami s'exprime de façon éloquente sur cet enjeu auquel de nombreux créateurs peuvent être confrontés :

¹²⁹ « Genre de composition musicale pour orchestre seul, généralement en un seul mouvement, inspiré directement et explicitement par un thème, un personnage, une légende, un poème, et très souvent par un *texte* ». https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/poeme_symphonique/169620, consulté le 25 avril 2022.

Lorsqu'on regarde les choses uniquement de son angle personnel, c'est comme si le monde mijotait dans son propre jus. Le corps se raidit, le jeu de jambes s'alourdit, la mobilité en pâtit. Mais, si vous réussissez à adopter divers points de vue, si vous vous en remettez à un autre système de pensée, le monde prendra du relief, de la souplesse. Je considère que c'est une attitude très avisée pour nous, humains¹³⁰.

Pendant (et avant) ma sécheresse créative, je cherchais à être sérieux et profond. C'est la légèreté et la recherche de la joie dans le processus de création qui m'ont aidé à me remettre en marche.

Ce processus de création m'a aussi appris qu'il peut parfois être utile de laisser reposer une pièce pendant quelques mois... L'essentiel de la première version de cette pièce a été composé en deux mois, dans un sentiment d'urgence. Cette première version, qui durait 13 minutes 30, me semblait déséquilibrée au niveau formel puisque la première partie durait un peu plus de deux minutes tandis que la deuxième partie durait autour de 07:30. Entre juillet et août 2021, je me suis donc affairé à terminer cette première partie, livrant ainsi la pièce qui est présentée dans le cadre de ce mémoire.

3.3. Flots

3.3.1. Contexte de création

Au printemps 2021, j'ai amorcé la composition de plusieurs courtes pièces qui devaient être les dernières de ma maîtrise. Après avoir terminé la première phase de création de *Rainbow Odyssey*, j'avais envie de poursuivre ma recherche d'un ton musical plus léger. Les pièces débutées alors ont été directement inspirées de l'univers fantastique de Lewis Carroll, où l'imaginaire et l'absurde sont à l'avant-plan. L'un de ces petits essais, *Flots* a dépassé l'étape d'esquisse pour se rendre à une forme quasi complète. Pour toutes sortes de raisons, j'ai abandonné le processus de création pour le reprendre deux ans plus tard. J'ai alors décidé de tout recommencer, de repartir sur de nouvelles bases, avec une direction poétique plus claire. Les

¹³⁰ Haruki Murakami, *Profession romancier*, p. 140-141.

seuls éléments ayant perduré de l'esquisse d'origine sont les matières harmoniques qui ponctuent la première partie de l'œuvre actuelle.

3.3.2. Proposition poétique

Flots est centrée autour d'un archétype symbolique et énergétique bien connu : celui de la vague. Celui-ci a l'avantage d'être large, de pouvoir s'incarner dans plusieurs aspects d'une œuvre : imaginaire, poétique, énergétique, plastique et même mystique.

Concernant la résonance mystique de cet archétype, l'envie de travailler autour de l'imaginaire de la vague m'est d'ailleurs venu directement d'un intérêt pour la notion de sentiment océanique que le philosophe Yves Vaillancourt décrit comme : « [...] l'expérience rare, fulgurante et généralement brève d'être Un avec le Tout. Comme si les frontières entre le Moi et le monde s'évanouissaient au profit d'un sentiment d'unité, de compréhension et de conscience élargie¹³¹ ». Il s'agit, à mon sens, d'un angle très intéressant afin d'incarner par la musique une vision séculière de la spiritualité, compatible avec une sensibilité moderne. Cette pièce est donc l'occasion pour moi de m'approprier l'univers de la mer et de l'océan, ayant si souvent inspiré les artistes et compositeurs.

Il ne s'agit pas de faire une représentation factuelle de l'océan, mais bien une appropriation poétique de ses caractéristiques qui surgit directement de ma sensibilité. Le compositeur John Luther Adams avait les mots justes lorsqu'il disait, à la suite de la composition de sa pièce *Become ocean* :

Je ne vous peins pas une image d'un océan, d'une rivière ou d'un désert en particulier, ni ne vous raconte une histoire sur mon expérience de ces endroits. Au contraire, j'espère que je vous invite dans votre propre rivière, désert ou océan. Où vous aurez votre propre expérience, votre propre voyage, votre propre descente sur la rivière et vivrez des choses qu'un compositeur n'aurait jamais pu imaginer¹³².

¹³¹ Yves Vaillancourt, *Sur le sentiment océanique*, Québec : Presses de l'Université Laval, 2018, p. 8.

¹³² John Luther-Adams, *The become trilogy*, <https://www.youtube.com/watch?v=XAXJCOs4qYI>, consulté le 15 septembre 2022, traduction personnelle de : « I'm not painting you a picture of a particular ocean, river or desert, or telling you a story about my experience of those places. Rather, I hope that I'm inviting you into your own river,

3.3.3. Approche formelle

Tout comme *Abîmes* et *Rainbow Odyssey*, *Flots* est une pièce en un seul mouvement dans le sillage du poème symphonique. Elle est constituée d'un réseau thématique et motivique qui ne cesse de s'enrichir au long du déroulement de la pièce. À la suite d'une section d'introduction (section A), la forme de la pièce suit un chemin dynamique où tout s'épaissit, se complexifie et monte en puissance. En sous-texte, le désir de mettre en musique la vie qui fleurit, qui se complexifie au rythme des mutations qui l'habitent. L'archétype de la vague est présent dans plusieurs aspects de l'œuvre : de la forme macro (visible par sa forme d'onde) aux variations entre les différents objets mélodiques qui s'entrelacent au fil du déploiement du discours. Plus que dans toutes mes autres pièces, *Flots* est conçue pour être un mouvement unidirectionnel, propulsé par un même souffle.

3.3.4. *Flots* : les constats à la suite de la démarche de composition

La création de cette pièce a été influencée par une considération très prosaïque; c'est-à-dire celle d'un changement d'outil de travail. De fait, *Flots* est ma première pièce ayant été réalisée sur un nouvel ordinateur, beaucoup plus puissant que celui qui m'a accompagné lors de la première portion de ma maîtrise. C'est aussi la première pièce que j'ai réalisée sur Ableton Live (travaillant par le passé sur Logic Pro). Concrètement, ce changement d'outil – loin d'être anecdotique – m'a permis de réaliser la composition de ma pièce en une seule et même session de travail. Auparavant, à cause d'une mémoire vive très restreinte, il m'était impossible de réaliser mes pièces dans une seule et même session de travail. Je composais sur plusieurs sessions et, ensuite, rassemblais les différents fichiers exportés dans une session *master*. Avec du recul, cette façon de procéder contribuait certainement à la construction d'un discours en îlots. Avec ce fonctionnement, il m'était impossible de conserver une même piste *Midi* du début à la fin de mes pièces et d'en changer les paramètres au fil de l'évolution de la pièce. De plus, avec l'apprentissage d'un nouveau séquenceur, j'ai été obligé de casser mes vieux réflexes de

desert, or ocean. Where you will have your own experience, your own journey, your own float down the river and experience things a composer never could have imagined ».

composition. Ces changements dans le processus de création ont été salutaires. Ils m'ont permis d'avoir plus de cohérence dans mon écriture et plus de plaisir dans son élaboration.

Il s'agit aussi de la première pièce que j'ai réalisée en suivant une stricte discipline de travail, composant à chaque jour qu'il m'était possible de le faire pendant la phase de création. Ce, avec des horaires réguliers. Il en a résulté un processus beaucoup plus serein qui s'est déroulé dans une tranquillité relative. Ce rythme de travail m'a permis de creuser davantage ce que je désirais explorer dans cette pièce. Il m'a rendu plus patient et imperméable face aux doutes de la création; peu importe mon état d'esprit du moment, je devais m'asseoir et travailler. Et, parfois, des journées ayant commencé sous les moins bons auspices, émergeaient mes plus grands déblocages.

Conclusion

Comme si un nœud serré très fort, à l'intérieur de moi, se relâchait peu à peu, un nœud dont je n'avais pas su, jusqu'alors, qu'il se trouvait là, en moi.
Haruki Murakami¹³³

J'arrive au terme de cette quête avec la certitude qu'elle ne s'arrêtera pas ici. Ce mémoire – ainsi que les pièces présentées au fil de ma maîtrise – n'est qu'un mince échantillon de toutes les choses qui se sont mises en branle pendant cette période. Beaucoup n'ont pas pu être explicitées ici; soit parce qu'elles font partie d'une intimité qui ne saurait trouver sa pertinence dans un contexte académique, soit qu'elles ont été réalisées et intégrées dans le cadre de ma vie de créateur *extra-muros*.

Dehors

De fait, j'ai beaucoup appris des activités artistiques et professionnelles que j'ai menées dehors des murs de l'université, en parallèle de mon cheminement de maîtrise. Cette dualité du Dedans/Dehors s'est donc aussi exprimé dans mon rapport même avec l'université durant cette période, ce qui est à coup sûr une autre illustration des foyers d'opposition ayant habité mon projet.

Ces activités extérieures (s'orientant pour beaucoup autour de la création de mon projet d'installation *PAX*¹³⁴ ainsi que sur la poursuite de ma vie de pigiste), bien qu'elles aient ralenti mon processus académique, m'ont permis d'apprendre de nombreuses choses sur le concret de la vie artistique : comment financer un projet? Comment trouver des partenaires pour le faire rayonner? Comment gérer une équipe de création? Elles m'ont aussi permis de mieux saisir où je voulais me positionner dans le futur de ma vie professionnelle, me permettant de lentement me familiariser avec des univers différents des cercles académiques.

¹³³ Haruki Murakami, *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, Paris : Belfond, 2007, p. 146.

¹³⁴ <https://www.louisodesmarais.com/pax>. Vidéo de documentation jointe au présent mémoire.

Mon projet *PAX*, particulièrement, a été l’occasion de creuser davantage les liens entre musique et spiritualité qui habitent ma démarche. Au fil de ses incarnations (Chapelle historique du Bon-Pasteur, Société des arts technologiques, Centre PHI), ce projet m’a aussi permis de réfléchir en profondeur sur les meilleures façons d’adapter mon travail selon son contexte de diffusion et à qui je m’adressais dans ces contextes précis.

Dedans

En contrepartie, le processus réalisé dans les murs de l’université (métaphoriquement, bien sûr, à cause de la pandémie!) m’aura permis d’intégrer des éléments cruciaux dans la conduite de ma vie de création. « Nul ne peut être sans devenir, et devenir est un travail de tous les instants » écrivait l’anthropologue Serge Bouchard¹³⁵. En dehors de tous les apprentissages techniques, intellectuels et artistiques qui me resteront de mon passage à la maîtrise, il me semble que la chose la plus capitale que ce processus m’aura permis d’intégrer, c’est la construction d’une éthique de travail solide. J’aurai ainsi appris la patience, la rigueur dans le travail et la discipline.

Comme l’écrit Nicolas Lévesque :

Il ne faut pas attendre la motivation. Mieux vaut se mettre à l’ouvrage de manière constante, répétitive, sans même savoir pourquoi, sans même se demander si l’on en a vraiment envie. Ce que l’on ne dit pas assez, c’est que la motivation fonctionne comme une dynamo sur un vélo. Il faut pédaler pour produire de l’énergie et non attendre d’avoir de l’énergie pour pédaler¹³⁶.

Paradoxalement, ce travail constant, tranquille et qui peut sembler banal et ennuyant aura finalement largement contribué à réenchanter ma vie de composition. À rendre mon processus de création plus fluide et lumineux, enlevant ainsi beaucoup de pression sur l’acte créateur. Pour moi, il s’agit d’un apprentissage immensément précieux. Ce processus aura aidé à finalement

¹³⁵ Serge Bouchard, *Un café avec Marie*, Montréal : Boréal, 2021, p. 231.

¹³⁶ Nicolas Lévesque, *Ptoma : un psy en chute libre*, p. 179.

dissoudre les dernières aspirations naïves liées à la vie de création qui pouvaient m'habiter et ainsi, me rendre plus libre d'être moi-même.

La poursuite du mouvement

Ma musique, ma pensée, les façons que j'utilise pour faire mon chemin comme créateur sont tous des éléments d'une vie artistique vaste (comme toutes les vies artistiques). Trop vaste, donc, pour avoir été capable de la mettre en boîte dans le cadre de ce mémoire. Mais cette vie de création, même si elle se compose d'une multitude de facettes, existe assurément comme un tout, dans toute sa complexité.

Mon objectif, pour la suite, est de continuer le travail d'intégration de tous ces éléments et de toujours raffiner leur harmonie au sein de ma vie de création. Ainsi, je ne vois pas l'achèvement de cette maîtrise comme l'expression d'une affirmation définitive, qui répondrait de façon franche à une problématique initiale, mais bien comme la suite du mouvement engendré par un immense point d'interrogation. Question qui ne trouvera jamais sa réponse pour ainsi, je l'espère, demeurer le principal moteur de ma vie création et me permettre de toujours rester en mouvement.

Références bibliographiques

Alain, Olivier 1918-. *L'harmonie*. Que sais-je? ; 1118. Paris : Presses universitaires de France, 1965.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb328997976>.

Albèra, Philippe 1952- ... *Schoenberg - Busoni, Schoenberg - Kandinsky, correspondances, textes*.

Genève: Contrechamps, 1995. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36688986v>.

Bachelard, Gaston. *La poésie et les éléments matériels*, s. d.

<https://www.youtube.com/watch?v=FgO8Up9ZyTE>. Consulté le 20 février 2021.

Bédard, Martin. et Directeur(s) de thèse : Robert Normandeau. « Du langage cinématographique à la musique acousmatique écritures et structures ». Université de Montréal, 2011. WorldCat.org.

<http://hdl.handle.net/1866/7036>.

Bergala, Alain, Jacques Aumont, et Michel Marie. *Esthétique du film*. 3e édition revue et Augmentée.

Armand Colin cinéma, 1771-5563. [Paris] : A. Colin, 2004.

Bertrand, Simon. « Désinstitutionnaliser la musique contemporaine? - lettre ouverte à mes collègues compositeurs ». *Cette ville étrange* (blog), 13 septembre 2013.

<http://www.cettevilleetrange.org/desinstitutionnaliser-la-musique-contemporaine-lettre-ouverte-a-mes-collegues-compositeurs/>.

Besret, Bernard. *Du bon usage de la vie*. Paris : Albin Michel, 2006.

Bobin, Christian. *La lumière du monde*. Folio ; 3810. Paris : Gallimard, 2015.

Bouchard, Serge. *Un café avec Marie*. Papiers collés. Montréal : Boréal, 2021.

Charles Juliet, penser le tumulte et la confusion, 2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=AJxqp1LBAhw>. Consulté le 20 octobre 2020.

Chion, Michel 1947-. *Le poème symphonique et la musique à programme*. Les chemins de la musique.

Paris : Fayard ; 1993. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb355826806>.

- Cobussen, Marcel 1962-. *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music*. 1 online resource vol. Abingdon-on-Thames : Taylor and Francis, 2017.
<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1550711>.
- Cohen, Leonard. *Anthem*. Vol. The future. New York : Columbia records, 1992.
- Courchesne, André, et François Colbert. « Limites et possibles de la démocratisation culturelle », s. d.
- Cullin, Olivier 19.-, et Alexandre 1977- Dratwiski. *Musique, sacré et profane*. Musique ... Paris : Cité de la musique, 2007. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb41037509d>.
- Désy, Jean 1954-. *L'irrationalité nécessaire : de Platon à Einstein : les poètes*. Essai. [Montréal]: XYZ, 2020.
- Ehrlich, Dimitri. *Inside the music : conversations with contemporary musicians about spirituality, creativity, and consciousness*. 1st ed. Boston: Shambhala, 1997.
- Fromm, Erich. *L'art d'aimer*. Paris: Desclée de Brouwer, 2005.
- Geoffroy, Éric. *Le soufisme*. Paris: Eyrolles, 2013.
- Girard, Johan-Olivier (1980- ...). *Répétitions l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb422062421>.
- Gombrich, Ernst. *Histoire de l'art*. Édition de poche. Paris: Phaidon, 2006.
- Granarolo, Philippe. « Religion (notions de base) ». In *Encyclopædia Universalis [en ligne]*. Consulté le 21 septembre 2022. <https://www.universalis.fr/encyclopedie/religion-notions-de-base/>.
- Hammeline, Jean-Yves. « La notion de « musique sacrée » ». Monastère royal de Brou: Ambronay éditions, 2004.
- Juliet, Charles. *Ténèbres en terre foide : journal I, 1957-1963*. Paris: P.O.L., 2010.
- King, Ursula. *La quête spirituelle à l'heure de la mondialisation*. [Montréal]: Bellarmin, 2010.

- « Le réel d’Emmanuel Carrère ». *Série « Emmanuel Carrère »*. Paris: France Culture, 22 juillet 2019.
<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-compagnie-des-auteurs/le-reel-d-emmanuel-carrere-3923103>.
- Ledoux, David, et Robert Normandeau. « Cathédrales, une approche immersive à la composition d’une musique spatialisée en 3D : intentions, stratégies et réceptions ». Université de Montréal, 2019. WorldCat.org. <http://hdl.handle.net/1866/23597>.
- Lévesque, Nicolas 1974-. *Ptoma : un psy en chute libre*. Proses de combat. Montréal (Québec): Varia, 2021.
- Lévy, Fabien. *Les écritures du temps (musique, rythme, etc.)*. Les Cahiers de l’IRCAM, 1285-6185. Paris ; L’Harmattan, 2001. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37715391x>.
- McKinley, Maxime. « Avant-propos : « singulier pluriel » ? » *Circuit* 27, n° 1 (2017): 5-7.
<https://doi.org/10.7202/1039667ar>.
- Menger, Pierre-Michel. *Être artiste : oeuvrer dans l’incertitude*. Cahiers du Midi, IV. Marseille, Paris: Al dante, Aka, 2012.
- . *Le paradoxe du musicien : Le compositeur, le mélomane et l’État dans la société contemporaine*. Paris: L’Harmattan, 2001.
- Minier, Dom. Entretien privé avec les moines de Saint-Benoît-du-Lac. Audio, août 2017.
- Morin, Isabelle. « Vivre pour son art à ses risques et périls ». *La Presse*. 18 mai 2019.
<https://www.lapresse.ca/societe/2019-05-18/vivre-pour-son-art-a-ses-risques-et-perils>.
- Murakami, Haruki 1949-. *Autoportrait de l’auteur en coureur de fond*. Littérature étrangère. Paris: Belfond, s. d.
- . *Profession romancier*. Littérature étrangère. Paris: Belfond, 2019.
- Nattiez, Jean-Jacques. « La narrativisation de la musique ». *Cahiers de narratologie*, vol. 21, (2011).
- Normandeau, Robert. « ... et vers un cinéma pour l’oreille ». *Circuit* 4, n° 1-2 (1993): 113-26.
<https://doi.org/10.7202/902070ar>.

- Panneton, Isabelle. « L'après-rupture ». Les Presses de l'Université de Montréal, 1996. WorldCat.org. <https://doi.org/10.7202/902151ar>.
- « Pour que les arts demeurent vivants ». Fédération nationale des communications et de la culture, mars 2021. <https://fncc.csn.qc.ca/wp-content/uploads/2021/03/Rapport-Plaidoyer-pour-que-les-arts-demeurent-vivants-Mars-2021.pdf>.
- Ravet, Hyacinthe. « Les nouvelles frontières du métier de compositeur ». In *Composer au XXI^e siècle. Pratiques, philosophies, langage et analyses*, Sophie Stéviac. Paris: Librairie philosophique J Vrin, 2010.
- Reich, Steve 1936-. *Writings about music*. The Nova Scotia series. Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design ;, 1974. <https://bac-lac.on.worldcat.org/oclc/1106824>.
- Restagno, Enzo 19.-, Leopold 19.- Brauneiss, Arvo 1935- Pärt, et David 1970- ... Sanson. *Arvo Pärt*. Arles (Bouches-du-Rhône): Actes Sud, 2012. <http://d-nb.info/1049855000/04>.
- Séguin, Marc. *Les repentirs*. Collection III. Montréal: Québec Amérique, 2017.
- Sheldrake, Philip. *Spirituality : a guide for the perplexed*. 1 online resource (202 pages). vol. Guides for the Perplexed. London: Bloomsbury Academic, 2014. <https://doi.org/10.5040/9781472594532>.
- Sheldrake, Philip. *The new Westminster dictionary of Christian spirituality*. Louisville: Westminster John Knox Press, 2005.
- Shenton, Andrew 1962-. *Arvo Pärt's resonant texts : choral and organ music, 1956-2015*. First paperback edition. New York, NY: Cambridge University Press, 2019.
- Smith, Geoff. « An Interview with Arvo Pärt: Sources of Invention ». *The Musical Times*, vol. 140, n° 1868 (1999): 19-25.
- Solomos, Makis 1962- ... *De la musique au son : l'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*. Aesthetica. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2013. <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb43627790r>.

Sorlin, Pierre. « Le mirage du public ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)* 39, n° 1 (1992): 86-102.

Tarkovski, Andreï. *Le temps scellé : de l'enfance d'Ivan au Sacrifice*. Fugues. Paris: P. Rey, 2014.

The editors of Encyclopaedia Britannica. « yinyang ». In *Britannica*. Consulté le 10 novembre 2022.
<https://www.britannica.com/topic/yinyang>.

Trottier, Danick. *Le classique fait pop! : pluralité musicale et décloisonnement des genres*. [Montréal, Québec]: XYZ, 2021.

———. « Les compositeurs face au passé musical : l'attrait pour l'écriture orchestrale dans la trajectoire de quelques compositeurs québécois ». *Circuit 27*, n° 1 (2017): 25-39.
<https://doi.org/10.7202/1039670ar>.

WNYC Specials. « Meet the composer ». Consulté le 15 juillet 2020.

<https://www.wnyc.org/story/john-luther-adams-bad-decisions-and-finding-home/>.

ANNEXE 1 : Inventaire des œuvres

Abîmes

Période de création : 2020

Durée : 14 : 49

- Fichier : Desmarais_Louis_Olivier_Abimes_2020.wav

Contenu : Fichier audio en stéréo de l'intégral d'**Abîmes**

*Rainbow Odyssey : La rédemption*¹³⁷

Période de création : 2020-2021

Durée : 18 : 37

- Fichier : Desmarais_Louis_Olivier_RainbowOdyssey_SFX_2021.wav

Contenu : Exemple d'un design sonore réalisé pour **Rainbow Odyssey**.

Flots

Période de création : 2023

Durée : 19 : 07

- Fichier : Desmarais_Louis_Olivier_Flots_2023.wav

Contenu : Fichier audio en stéréo de l'intégral de **Flots**

¹³⁷ Ne possédant pas les droits de certains échantillonnages utilisés dans cette pièce, celle-ci ne peut être incluse au présent mémoire.

PAX

Présentation : 2022

Durée : 01 : 57

- Fichier : Desmarais_Louis_Olivier_Video_PAX_2022.mp4

Contenu : Vidéo de documentation de **PAX**

ANNEXE 2 : Notes de programme

Sombres clartés, partie 1 : Abîmes

Tout être porte sur son dos l'obscurité et serre dans ses bras la lumière.

Lao-Tseu, *Tao Te King*

Aux origines de *Sombres clartés*, il y a cette aspiration à créer des ponts entre vie artistique et vie intérieure, dans un désir personnel de réenchantement de la vie de composition.

Le tout dans une volonté poétique de mettre en son cette dialectique entre ombres et lumières pouvant être vécue dans un cheminement spirituel (ainsi que dans la vie artistique!).

Abîmes en est le premier volet, s'intéressant à ces obscurités, ces gouffres intérieurs se manifestant par le doute, l'anxiété, la mélancolie, la souffrance. Puis, comme illustration de ce dialogue entre ombres et lumières, peuvent surgir de petites (ou grandes) incrustations lumineuses. Une proposition se nourrissant de paradoxes.

La pièce est composée comme une allégorie, portée par un fil narratif qui n'en est pas un. Mais ce fil n'est jamais brisé, préférant la transformation à la rupture.

Sombres clartés s'inscrit aussi dans une volonté personnelle de recherche d'un langage musical à cheval entre filiation et innovation, confort et défi d'écoute, avec comme but avoué de s'adresser autant au cœur qu'à la tête.

Rainbow Odyssey : La rédemption

*Our lives may be no more
Then dewdrops on a summer morning
But surely
It is better that we sparkle
While we are here*
L.C.

Délires d'un Y, quelque part entre le poème symphonique et la bande-annonce d'un film de série B; sorte de chaînon manquant entre Youtube, Willie Wonka, Kenneth Copeland (un célèbre télévangéliste américain), le cinéma hollywoodien et une fresque baroque d'Il Correggio.

Designs sonores, échantillonnages et musiques y joignent leur force pour créer un magma sonore insoupçonné. Des alliages improbables et surnaturels qui nous font traverser des arcs-en-ciel à bord de wagons fantastiques, avant de nous faire plonger vers les tréfonds de l'enfer afin de combattre les plus vils démons.

Tenez-le-vous pour dit : aucun effet dramatique ou de prestidigitation n'y est ménagé.

En résulte un voyage psychédélique, une odysée épique où se brouillent les frontières entre le plaisir et la souffrance, le bien et le mal, la lumière et l'obscurité, le paradis et l'enfer.

Avant d'amorcer l'écoute, n'oubliez pas d'attacher votre ceinture de sécurité et de repérer les sorties de secours les plus proches. Surtout, il est important de garder pleine confiance en la conduite du capitaine, même s'il sera tentant de perdre espoir.

Que mes péchés soient pardonnés, que la lumière brille dans les ténèbres. Praise the Lord.
Amen.

Flots

« Comme une eau, le monde vous traverse et pour un temps vous prête ses couleurs. »

Nicolas Bouvier

ANNEXE 3 : Partitions

Rainbow Odyssey : La rédemption_section B1, ligne de basse

Section B1

02:10
F# F# F# F#

(I)

02:20
F# F# F#/A# F#/A# F#/A#

(I/III)

02:33 02:37
9 F#/A# F#/A# F#/A# F#/A# F#m/A C#

(Im/III) (V)

02:42 02:55
15 F# F#

(I) (I)

22

27

03:13 03:15 Section B2
30 F# F#

(I)

Rainbow Odyssey D1; Thème Cartoon, développement et exposition

160 09:17

5

09:34

10

15

09:45

20

09:56

2

25

Musical score for measures 25-29. The piece is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass accompaniment of eighth notes.

30

Musical score for measures 30-34. The right hand continues with a melodic line, incorporating some rests and eighth notes. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

10:10 Thème Cartoon, expo

35

Musical score for measures 35-39. The right hand has a melodic line with some rests in measure 36. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

40

Musical score for measures 40-44. The right hand features a more active melodic line with eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

10:23

45

Musical score for measures 45-47. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment.

48

10:33

Musical score for measures 48-49. The right hand has a simple melodic line of quarter notes. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

Rainbow odyssey

Section D2 (Extrait)

11:12

The first system of the musical score consists of five staves. The top two staves are joined by a brace on the left. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. Both are in the key of D major (indicated by two sharps) and 6/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth notes, featuring three triplet markings above the staff. The second staff contains a bass line with dotted quarter notes. The third staff is a bass clef staff with a complex, fast-moving line of sixteenth notes, underlined. The fourth staff is a bass clef staff with a simple melodic line consisting of three notes, each with a slur underneath. The fifth staff is a treble clef staff that is mostly empty, with a few notes visible at the beginning and end.

The second system of the musical score consists of five staves. The top two staves are joined by a brace on the left. The first staff is in treble clef, and the second is in bass clef. Both are in the key of D major (indicated by two sharps) and 6/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth notes, starting with a triplet marking above the staff. The second staff contains a bass line with dotted quarter notes. The third staff is a bass clef staff with a complex, fast-moving line of sixteenth notes, underlined. The fourth staff is a bass clef staff with a simple melodic line consisting of three notes, each with a slur underneath. The fifth staff is a treble clef staff that is mostly empty, with a few notes visible at the beginning and end.

4 11:19

Musical score for measures 4-5. The score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 5/4 time signature. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line of quarter notes. The third staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a single note with a fermata. The fifth staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing a whole rest. The time signature changes to 3/4 in the second measure of each staff.

6 11:25

Musical score for measures 6-7. The score consists of five staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 5/4 time signature. It contains a melodic line with two triplet markings over eighth notes. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a bass line of quarter notes. The third staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The fourth staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a single note with a fermata. The fifth staff is in treble clef with the same key signature and time signature, containing a whole rest. The time signature changes to 6/4 in the second measure of each staff.

7

Musical score for measures 7-8. The score consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 6/4. Measure 7 contains a melodic line in the top staff with eighth notes and a bass line with quarter notes. Measure 8 features triplets in the top staff and quarter notes in the bass line. The time signature changes to 3/4 in measure 8.

9

11:29 11:31

Musical score for measures 9-10. The score consists of five staves. The top staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. Measure 9 contains a melodic line in the top staff with eighth notes and a bass line with a whole rest. Measure 10 features a melodic line in the top staff with quarter notes and a bass line with quarter notes. The time signature changes to 3/4 in measure 10. Time markers 11:29 and 11:31 are placed above the first and second measures of the system, respectively.

11

Musical score for measures 11-12. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of five staves. The first staff (treble clef) has a triplet of eighth notes in measure 11 and a sixteenth-note pattern in measure 12. The second staff (bass clef) has a simple bass line with quarter notes. The third staff (bass clef) has a complex sixteenth-note accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a melodic line with a slur over two notes in measure 12. The fifth staff (treble clef) has rests in measure 11 and chords in measure 12.

11:39

13

Musical score for measures 13-14. The score is in G major (one sharp) and 6/4 time. It consists of five staves. The first staff (treble clef) has a triplet of eighth notes in measure 13 and a quarter-note pattern in measure 14. The second staff (bass clef) has a simple bass line with quarter notes. The third staff (bass clef) has a complex sixteenth-note accompaniment. The fourth staff (bass clef) has a melodic line with a slur over two notes in measure 14. The fifth staff (treble clef) has rests in measure 13 and chords in measure 14.

15

Musical score for measures 15-16. The score is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 15 features a treble clef staff with eighth-note triplets and a bass clef staff with quarter notes. Measure 16 features a bass clef staff with a half note and a treble clef staff with a whole note chord.

11:47

So the devil has something to say didn't he?

16

Musical score for measures 16-17. The score is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 16 features a treble clef staff with eighth-note patterns, a bass clef staff with quarter notes, and a lower bass clef staff with a half note. Measure 17 features a treble clef staff with a whole note chord and a bass clef staff with a whole note chord. The score includes a repeat sign and a 2/4 time signature change at the end of measure 17.

The musical score consists of five staves, all in 6/4 time and a key signature of three sharps (F#, C#, G#).
- The first staff (treble clef) contains a continuous eighth-note melody.
- The second staff (bass clef) contains a series of six dotted half notes.
- The third staff (bass clef) contains a continuous eighth-note melody.
- The fourth staff (bass clef) contains a single whole note followed by a long rest.
- The fifth staff (treble clef) contains two chords, each preceded by a fermata.

Rainbow odyssey

Section E3 : Thèmes ascendants

Arpèges ascendants 17:15

17:26

Motif Ascendant

10

16

17:40

2
22

17:53

Musical score for measures 22-27. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The top system shows a piano introduction with three chords marked with a 'p' and a fermata. The bottom system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand melody consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

28

18:03

Musical score for measures 28-33. The score continues from the previous system. The top system shows a piano introduction with three chords marked with a 'p' and a fermata. The bottom system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand melody features a sequence of eighth notes, and the left hand continues with eighth notes. The final measure of this system includes a trill in the right hand.

34

Musical score for measures 34-39. The score continues from the previous system. The top system shows a piano introduction with three chords marked with a 'p' and a fermata. The bottom system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand melody consists of eighth notes, and the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

40 3

Musical score for two systems. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The treble staff contains six measures, each with a whole note chord and a fermata. The bass staff contains six measures of whole rests. The second system also consists of two staves with the same key signature. The treble staff contains six measures: the first four measures have a quarter-note descending scale (G5, A5, B5, C6; B5, A5, G5, F5; E5, D5, C5, B4; A4, G4, F4, E4), and the last two measures have quarter rests. The bass staff contains six measures of whole rests.

ANNEXE 4 : Analyses des pièces

***Abîmes* : Analyse des sections de la pièce**

Voici un découpage, section par section, avec les intentions poétiques ainsi que les moyens utilisés pour tenter d'y parvenir.

Cette pièce se divise en neuf parties.

- A : 00:00 à 00:32
- B : 00:32 à 03:40
- C : 03:40 à 05:30
- D : 05:30 à 07:18
- E : 07:18 à 07:50
- F : 07:50 à 10:50
- G : 10:50 à 13:28
- G' : 13:28 à 13 :57
- H : 13:57 à Fin

A - 00:00 à 00:32 : Apothéose et lumière extatique.

Cette section, pouvant être considérée formellement comme une ouverture, est une fausse piste. Mon intention était de mettre en musique un condensé de bonheur, une lumière absolue, sans touche d'obscurité, une sorte d'apothéose. Un peu comme si l'on commençait sur l'accord final d'une autre pièce, centrée exclusivement sur la lumière. L'idée ici était de créer un contraste total avec la section qui allait suivre, afin de bien exposer qu'elles étaient les deux polarités entre lesquelles nous allons naviguer au fil de la pièce.

Musicalement, il s'agit d'un accord de si majeur plaqué qui monte en intensité. C'est une section de l'extériorité, la seule de toute la composition contenant des sons anecdotiques. S'y greffent aussi des matières bruitées, afin d'enrichir le spectre. La combinaison de tous ces éléments est voulue comme une sorte de saturation chromatique (au sens de la couleur), sans arrière-plan dans la perspective. Une concentration extatique de joie, quelque peu utopique, qui ne dure en effet pas très longtemps avant que nous soyons entraînés vers les profondeurs.

B - 00:32 à 03:40 : Mort, vide et tréfonds obscurs.

Les deux premières sections, donc, sont en contraste total. Nous passons d'un univers très vivant et foisonnant à un néant presque absolu, d'un spectre pratiquement rempli dans sa totalité à un sinus, le plus simple et pur des phénomènes sonores. Néanmoins, même si le contraste est frappant, il n'en demeure pas moins qu'il y a une continuité entre les deux sections, puisque l'onde sinusoïdale sur laquelle s'ouvre cette portion de la pièce correspond à la note de si et fait partie intégrante de l'accord sur lequel repose l'ouverture. Poétiquement, cette idée est inspirée directement du principe du *Yin* et du *Yang* où lumière et obscurité sont interreliées. Cette onde sinusoïdale est ce mince fil liant ces deux polarités.

Ainsi, nous passons d'un espace aux plans saturés à un espace inexistant, de la vie dans ce qu'elle a de plus foisonnant, à la mort. Cet espace se reconstruit peu à peu, avec l'apparition d'impacts réverbérés (Ex. : 01:03), qui contribuent à créer lentement un fond dans la perspective. Le mouvement reprend tranquillement avec d'autres sinus qui surgissent et créent des battements (01:18). À 02:05, un sinus à la quinte majeure apparaît, enrichissant ainsi l'harmonie qui, précédemment, était composée de plusieurs ondes autour de la note de si. S'en suit un mouvement d'intensification qui doit nous mener vers la prochaine section. Poétiquement, l'idée était de donner une sorte d'aperçu de l'univers qui compose les tréfonds de cet abîme.

C - 03:40 à 05:30 : Mouvement d'ascension, transformation vers la lumière et la légèreté.

Moment de transition et illustration d'une transmutation entre l'obscurité et la lumière. Le geste final de la section précédente nous laisse toujours sur ce sinus en si. Celui-ci se transforme, à mesure que des harmoniques apparaissent et que le spectre effectue un mouvement combinant une ouverture vers les aigus avec un amincissement des basses. Ce geste est ponctué de battements et se fond tranquillement dans le bruit blanc et les matières harmoniques qui surgissent tranquillement. Vers 04:15, la tierce mineure de si (ré) apparaît, ce qui confirme un mode plus défini. Jusqu'à 05:07, ces matières sonores s'amincissent lentement pour tendre vers le silence et, après la lourdeur de la précédente section, nous sommes maintenant entrés dans le domaine de la légèreté. La dernière montée de cette transformation, qui dure près de deux minutes, doit nous mener vers un prochain pôle d'attraction. Pour la première fois, la note de do

apparaît, portée par des matières vocales granulées. Nous sommes maintenant dans un mode mineur de ré, sans savoir s'il s'agit du mode dorien ou éolien, puisque la sixte est omise.

D - 05:30 à 07:18 : Plateau lumineux, léger et diaphane.

Contrepoids de la section B : là où nous étions dans une atmosphère lourde, principalement dans le bas du spectre, nous sommes maintenant dans le haut du spectre, avec une certaine légèreté dans les matières sonores. Narrativement, il s'agit d'une section lumineuse. Mais, encore, comme dans le symbole du *Yin/Yang*, cette lumière est incrustée d'une touche d'obscurité.

Cette section est basée sur un mode de ré, avec une tierce mineure (jouée par un ostinato de voix traitée). La sixte est omise durant toute cette portion de la pièce, ce qui est un bon exemple de cette écriture harmonique par omission d'intervalle que j'aime utiliser. L'on pourrait tout autant être en ré Dorien qu'en ré éolien. En évitant de donner cette information, l'on garde une certaine forme d'ouverture dans les affects. Plusieurs ostinatos se superposent et, un peu comme des orbites de planètes qui ne sont jamais véritablement en phase, ces objets sonores mélodiques cohabitent sans être attachés à un tempo commun. Ils flottent à leur propre rythme et leurs rencontres sont fortuites. Des voix traitées, des sons de synthèse ainsi que des matières instrumentales traitées sont utilisés.

Temporellement, cette section est un lent mouvement vers un épaississement, une ouverture du spectre vers le bas, comme un miroir de la section B. Métaphore d'une légèreté qui prend corps et s'ancre dans une certaine gravité, tout doucement. Elle se termine sur une montée dynamique qui, une fois achevée, est noyée dans la réverbération. Le souvenir de cette section semble tendre vers le néant.

E - 07:18 à 7:50 : Concentration d'un faisceau lumineux, montée en intensité qui nous ramènera ensuite vers l'obscurité.

Du néant émerge une note de sib, le 6^e degré bémol qui nous fait officiellement passer en ré éolien, ce qui est une première dans l'œuvre. Il s'agit d'un accord de sib majeur dont la 3^{re} et la 5^{te} ont peu de poids dans le mixage. Cette apparition de la sixte mineure est voulue comme un

changement assez significatif pour créer un *momentum* de tension formelle qui nous dirigera vers la deuxième moitié de la pièce. Poétiquement, il y a une volonté d'exprimer une transmutation par désintégration. Comme si, trop saturée, la lumière finissait par se désagréger. C'est ainsi que se termine la première moitié de l'œuvre, qui tourne principalement autour de ces mouvements de « danse » entre lumière et obscurité. De nouvelles matières plus mécaniques et bruitées apparaissent lors de cette section.

F - 07:50 à 10:50 : Retour aux ténèbres, développement du *Thème obscur*.

Tel que pour les précédentes transitions, celle-ci se fait en dégradé. C'est ici un objet sonore pulsé, présent dans la section E sous forme d'accelerando/decelerando, qui est responsable de garder le fil en place après s'être stabilisé rythmiquement. Des matières tramées restent aussi en place dans l'arrière-plan et le mode est toujours celui de Ré éolien.

Avant tout, cette section est construite autour du développement d'un thème mélodique, que nous appellerons ici *Thème obscur* (Figure 7). Voici une représentation par notation de ce thème (même s'il ne s'agit pas d'un système optimal pour le représenter, puisqu'il n'est pas lié à une pulsation définie) :

The musical notation for Figure 7 is presented in three staves, each in bass clef and 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins at 08:29 with a piano (*pp*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic at 08:57, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic at 09:18. The second staff starts at 09:52 with a forte (*f*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) dynamic at 10:11. The third staff begins at 10:26 with a fortissimo (*ff*) dynamic, and ends at 10:41 with a piano (*p*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and glissando markings.

Figure 7. – Partition du développement du *Thème obscur* dans la section F d'*Abîmes*.

Donc, ce thème apparaît autour du 4e degré du mode de Ré éolien. Au fil de son développement, il tricote très simplement autour de cette note de Sol, en utilisant toujours des

glissandos. Ce *Thème obscur* est au centre de l'évolution dynamique. Le système de notation traditionnel n'est évidemment pas en mesure de rendre compte de toutes les couches sonores qui composent ce thème. En effet, chaque « note » est un amalgame de plusieurs sources sonores (sons de synthèses, matières harmoniques/vocales traitées et matières bruitées) et est un monde sonore en soi. L'écriture sur support fixe nous offre cette possibilité d'ajouter beaucoup de dimensions à une écriture thématique. C'est ce que j'ai voulu faire ici en intégrant ces autres matières sonores non harmoniques, qui m'ont permis d'ajouter du coffre à ce pilier mélodique qui agit comme moment important dans l'écriture dynamique de la pièce.

G - 10:50 à 13:28 : Drone, implosion dans l'obscurité.

Dernière montée en intensité de la pièce, voulue comme la plus puissante. Cette section est aussi ancrée sur le 4^e degré en ré Éolien avec la note de sol. Cette fois, une seconde majeure est ajoutée aux nappes de son avec la note de la. Ici, nous sommes dans une approche *drone*, où plusieurs couches de sons s'ajoutent pour contribuer à cette intensification de l'énergie. Entre autres, des éléments de *noise*, des ostinatos harmoniques, des nappes harmoniques ainsi qu'un objet mélodique complémentaire au *Thème obscur* créé avec des voix traitées. La pulsation, présente depuis la deuxième partie de la pièce (section F) se poursuit.

Cette montée dynamique est construite autour d'un enrichissement progressif du spectre par les basses et les hautes fréquences, d'une complexification graduelle du timbre ainsi que d'une montée en amplitude. Il s'agit du pinacle dynamique de la pièce, qui a pour but de faire culminer toute la tension accumulée depuis le début.

G' - 13:28 à 13:57 : Transition en delta.

Section de transition, liée dans son essence avec la précédente, d'où ce titre de G'. Comme d'autres transitions survenues précédemment, elle semble annoncer une nouvelle trajectoire vers le néant, avec un ralentissement combiné à un éloignement dans la perspective. Or, cette fois, un delta survient; la matière qui allait mourir reprend vie pour nous mener à une ultime section. Il y a aussi un mouvement de décélération/accélération dans les éléments rythmiques. Cette transition est une illustration de ce principe paradoxal de transformation dans la continuité citée précédemment où le fil de la pièce n'est jamais rompu.

H - 13:57 à Fin : Épilogue et catharsis.

Cette section finale, ouvertement tonale et pulsée, se veut comme une catharsis, une libération de la tension accumulée depuis le début de la pièce. Elle est basée sur des paramètres relativement conventionnels; c'est-à-dire une progression mélodique obéissant à une métrique en isochronie. Des ostinatos - créés avec des matières vocales - des sons purs ainsi que des matières harmoniques traitées viennent compléter le portrait. En somme, il s'agit d'une finale résolument centrée autour des affects. L'intention derrière cette conclusion est d'incarner un soulagement, une consolation, suite à ce contact prolongé avec la part d'ombre au centre du propos de la pièce.

À 14:27, il y a un retour subit à l'univers de l'obscurité. Comme quoi, dès qu'il est possible de nous échapper un instant à la noirceur, celle-ci nous prend par les pieds et nous ramène directement vers les profondeurs.

Rainbow Odyssey : La rédemption : Analyse des sections de la pièce

Découpage en sections et sous-sections de *Rainbow Odyssey : La rédemption* avec précisions sur les intentions poétiques. Cette pièce se divise en cinq parties :

- A : Ouverture - 00:00 à 01:15
- B : Première partie – 01:15 à 08:32
- C : Interlude – 08:32 à 09:05
- D : Deuxième partie – 09:05 à 16:36
- E : Finale – 16:36 à Fin

A- 00:00 à 01:15 : Ouverture et prologue.

Départ : le « train magique » - dont les pérégrinations sont au centre du développement de la première partie - se met en marche ainsi que la tonalité de base de fa# majeur. Cette section repose sur un mouvement d'accélération rythmique et dynamique inspiré par le profil sonore d'une grosse machine qui se met en marche. Ici, je me suis servi d'un archétype que la plupart des Montréalais reconnaîtront; la mélodie que fait le moteur des anciens wagons de métro, lorsqu'ils sont en accélération. Beaucoup d'objets sonores se superposent mais presque aucun

ne dure la totalité de la section, hormis les échantillons rythmiques réalisés avec des matières métalliques. Matières pulsées, harmoniques et échantillonnages se combinent, dans une approche proche de la création d'effets sonores au cinéma, pour créer ce grand objet « train magique », ponctué d'une multitude de sous-éléments qui fusionnent à l'aide du mixage et de la panoramisation. Tel que spécifié au **Chapitre 2**, le rôle formel de cette section s'inspire du prologue en littérature et de l'ouverture dans l'opéra romantique. Le ton de la pièce, ainsi que certains de ses éléments, est ainsi exposé dans une courte section.

B- 01:15 à 08:32 : Première partie.

L'univers « narratif » de cette partie est construit autour du thème des parcs d'attractions, avec tout ce qu'il peut contenir comme archétypes comme les montagnes russes, arcades, maisons hantées et autres manèges rocambolesques. C'est un parc d'attractions surnaturel et décalé qui est imaginé ici. Toute cette première partie est formellement basée autour d'un hypothétique tour de manège qui serait un peu plus long et fantasmagorique que prévu. L'entièreté du déroulé repose sur le développement de ce « manège musical » jusqu'à sa transfiguration, dans la section B4 où l'on est finalement libéré de cette attraction.

B1 - 01:15 à 03:13 : Bienvenue à bord!

Cette section débute avec la première exposition de l'un des deux « personnages » qui composent le récit de cette pièce - le terme de personnage est mis ici entre guillemets puisque ces échantillonnages ne remplissent pas du tout une fonction dramatique au sens conventionnel du terme. Donc, dès le départ, la thématique des arcs-en-ciel est établie par cette première intervention du *Double Rainbow Guy*. Tout au long de la pièce, le « personnage » du *Double Rainbow Guy*, servira de passager à cette montagne russe. Comme si, pendant son moment d'extase, il était aspiré dans un voyage intérieur et psychédélique, à la fois fantastique et absurde.

Lors de cette exposition presque nue de l'échantillon (entre 01:15 et 01:27) des matières harmoniques chatoyantes sont ajoutées dans les aigus, pour compenser avec le son l'information visuelle manquante. Comme si l'auditeur pouvait lui-même voir/entendre ces arcs-en-ciel. À 01:27, nous sommes happés par le « train magique » exposé pendant la section A et, du même

coup, sommes aspirés à son bord. L'essentiel de cette section repose sur ce tracé imaginaire d'une montagne russe, qui va sans cesse en accélérant, jusqu'à sa désintégration. Plusieurs outils musicaux sont utilisés afin d'illustrer ce parcours cahoteux : accélérations, densifications de l'énergie, fonctions harmoniques, mixage, changements de tempo. À noter que c'est cette section qui voit apparaître pour les premières fois le Prédicateur. Sa deuxième apparition, à 02:33, correspond à une très brève modulation en mineur. Cette modulation n'est pas un hasard et laisse augurer le sinistre rôle qu'il sera appelé à jouer dans la pièce.

B2 - 03:13 à 04:10 : Désintégration et transition vers le monde en 2D.

Impact sur l'accord final du mouvement amorcé dans la section B1. Cette section joue le rôle de transition entre les sections B1 et B3. Elle combine un mouvement de désintégration de l'objet « train magique » entre (03:13 et 03:45) et l'émergence d'une nouvelle énergie qui doit nous catapulter vers la section suivante (03:45 à 04:10). Cette désintégration s'appuie sur un geste de ralentissement du tempo combiné à celui d'une chute progressive de la hauteur de la note de basse pour créer un profil qui rappelle la décélération d'une machine. À 03:45, la chute se stabilise lorsque les trames harmoniques atteignent de nouveau la fondamentale (fa#). À ce moment, de nouveaux éléments émergent, ce sont des mélodies qui évoquent pour la première fois le *Thème cartoon*, qui sera le pilier de la section D1. À 04:00, un nouveau mouvement d'accélération nous porte vers la prochaine section.

B3 - 04:10 à 08:06 : Les hauts et les bas d'une aventure en 2D.

Cette section, qui comporte trois sous-sections, est l'une des plus touffues de la pièce. Elle est à la fois le complément et l'aboutissement de la section B1.

B3.1 - 04:10 à 06:31 : Train en 8 bits et prières.

Ici, l'idée est de combiner deux attractions : les montagnes russes et les jeux d'arcade rétro. Comme si notre « train magique » passait d'une représentation en 3D à une représentation en 2D. Pour ce faire, je fais appel à l'esthétique *chiptune*, immédiatement associée aux jeux vidéo des années 1980 et 1990. J'adopte le même procédé que celui utilisé dans la section B1 qui consiste à créer un grand objet train ponctué de nombreux plus petits objets sonores. Or j'utilise

des sons qui répondent aux contraintes de l'univers de la musique 8 bits : ondes carrées, *bit crusher* et enveloppes dynamiques. La section débute en mono, avant d'ouvrir la perspective en stéréo à partir de 04:31. Il y a aussi un important jeu sur le langage tonal dans cette section. Entre 04:10 et 04:58, il n'y a pas d'ambiguïté, puisque nous demeurons sur le premier degré, c'est-à-dire l'accord de fa# majeur. À 04:58 survient une brisure dans le rythme accompagné d'une brève modulation en fa# mineur. Il s'agit d'un ressort à la fois musical et narratif. Le reste de cette section repose sur une ambiguïté tonale puisque des lignes mélodiques en fa# majeur et fa# mineur se côtoient. Le but de ce chevauchement tonal est de créer une ambivalence dans l'affect qui, combinée aux échantillonnages du Prédicateur, a pour fonction de laisser songeur quant au message de cet interlocuteur. Est-il « bon », est-il « méchant »? Enfin, après que la machine s'est à nouveau emballée, elle s'éteint brusquement dans un geste de fermeture mécanique (decelerando et glissando vers le bas).

B3.2 - 06:31 à 07:09 : Sermon.

Petit intermède et creux dynamique, avant le mouvement final de cette première partie. Il s'agit de la première fois de la pièce que nous entendons le discours du Prédicateur de façon plus substantielle. Il a pour fonction narrative de redonner du tonus à la machine, qui repart de plus belle à partir de 06:55 avec un mouvement d'impulsion combinant une accélération rythmique et un glissando vers le haut de matières harmoniques. Il demeure aussi une ambivalence sur le ton et le rôle du Prédicateur.

B3.3 - 07:09 à 08:06 : Dernier tour et déconstruction finale.

Ultimes moments à bord du manège qui compose la première partie. Cette section avant le geste de déconstruction total (entre 07:32 et 08:06) repose sur la mise en contraste entre un état de joie et extatique et un état de plus sombre et inquiétant. Le but étant d'illustrer les haut-le-cœur d'une expérience qui, agréable aux premiers abords, devient lassante et étourdissante à l'usage. Cet effet est créé avec l'utilisation des archétypes harmoniques que sont les accords majeurs (07:09 à 07:20) et mineurs (07:20 à 07:32). C'est quand ils sont mis côte à côte que cette dichotomie paraît la plus frappante. Le geste de déconstruction de la machine se base sur la combinaison suivante : impacts (inspirés des effets sonores au cinéma), ralentissement du tempo

et, pour la première fois, d'une ligne proprement mélodique qui ont pour fonction de nous mener vers notre prochain plateau harmonique, à la section B4. Cette ligne mélodique finit par atterrir sur la note de ré.

B4 - 08:06 à 08:32 : Transfiguration, délivrance.

La note de ré sur laquelle atterrit la précédente section fait un glissando d'un demi-ton vers le bas pour nous mener vers l'accord du V^e degré en fa# majeur, c'est-à-dire l'accord de do# majeur. Ainsi se clôt la première partie, sur un accord du cinquième degré. Narrativement, cette petite section a pour fonction de transfigurer¹³⁸ la matière présente tout au long de cette première partie. Comme si, dans un rayon lumineux final et éblouissant, le « train magique » quittait ses rails et traversait la voûte céleste pour nous mener vers un état de douceur et de repos. Le geste final d'une trajectoire qui aura été plus rocambolesque que prévu.

C - 08:32 à 09:06 : Interlude.

Nappes de son dans les extrêmes aigus qui s'accompagnent de réminiscences de mélodies à survenir dans la deuxième partie qui s'annonce. Mouvement d'ouverture du spectre dans les graves. Cette section est construite comme un espace de repos entre deux parties assez mouvementées. Elle s'inspire aussi du mouvement physique d'une voiture de train qui s'approcherait tranquillement, jusqu'à nous happer à 09:06. Pour ce geste final de contact, comme dans le jeu vidéo ou le cinéma, j'ai conçu le design sonore d'une voiturette de montagne russe qui fait un passage latéral rapide (**Annexe 1**, Fichier : 05_RainbowOdyssey_SFX_2021.wav).

D – 09:06 à 16:36 : Deuxième partie.

Autant la première partie était bon enfant et ludique, autant cette deuxième partie est celle de la « tension » et du combat épique et caricatural entre les forces du bien et du mal. Toute cette

¹³⁸ « Changement d'une figure, d'une forme, d'un aspect en un autre. », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/transfiguration/79103>, consulté le 10 mai 2022.

portion de la pièce tourne autour de cet affrontement, dans un univers à la fois comique et guerrier, qui culmine dans « l'affrontement final », lors de la section D4.5.

D1 - 09:06 à 10:33 : Préparation au combat et Thème cartoon.

Cette section est centrée autour d'un développement motivique qui culmine finalement en l'exposition complète du *Thème cartoon* (partition en Annexe 3), qui rappelle beaucoup celui de l'émission culte *The Simpsons* (chose que j'ai réalisée a posteriori). Dans son esthétique, elle s'inspire d'ailleurs de l'univers des dessins animés pour enfants. Entre 09:06 et 10:11, se dévoilent lentement les contours mélodiques du *Thème cartoon*. Plusieurs mélodies et ostinatos, créés avec des matières vocales et synthétiques, se superposent pour créer un tissu harmonique voulu comme mouvant et kaléidoscopique. Le rythme de ce développement est soutenu par les diverses interventions du prédicateur qui tournent autour d'un appel au combat. Entre 10:12 et 10:22 le *Thème cartoon* est pleinement exposé. Dans une approche pointilliste, il est ponctué d'une foule de microéchantillons qui, avec le montage, peuvent former ce tout mélodico-rythmique. Entre 10:22 et 10:33, le thème revient pour une dernière occurrence. Cette fois, il est assumé de façon plus traditionnelle par des synthétiseurs. Il correspond à un profil de montée en intensité qui nous dirigera vers la prochaine section.

D2 - 10:33 à 10:45 : Petite pause, entre deux combats.

Bref moment de répit et clin d'œil au début la section B1, où l'éclat de l'arc-en-ciel est musicalisé à l'aide de trames harmoniques dans les aigus. À 10:45, l'on est à nouveau aspiré dans le maelström de la pièce avec un appel au devoir prononcé par le Prédicateur.

D3 – 10:45 à 13:10 : Appel aux armes.

Dans cette section, le ton évolue et devient plus sombre. Le discours du Prédicateur devient de plus en plus sérieux, inquiétant et belliqueux. Il se transforme en véritable chef de guerre, dans un appel aux armes afin de triompher des « forces du mal ». Néanmoins, n'est-il pas en train de devenir lui-même ce « démon », à force d'utiliser ces rhétoriques violentes?

D3.1 - 10:45 à 11:10 : Changement de ton et apparition du Motif guerrier.

Brusquement, le ton et la couleur changent et, pour la première fois, apparaît le *Motif guerrier* (Figure 8). Ce dernier est ambigu dans coloration harmonique puisqu'il contient à la fois les tierces majeures et mineures de fa#. Son rythme sautillant et régulier s'inspire de la musique militaire, avec ses caisses claires et percussions aux attaques très franches. Des matières vocales chuchotées en latin sont aussi présentes, appuyant le ton qui devient à la fois messianique et sordide. La fin de cette section mène sur un silence presque total, d'une durée de presque six secondes. C'est le seul silence au noir dans cette pièce, mis à part celui entre l'introduction et la première partie.



Figure 8. – Partition du *Motif guerrier* de *Rainbow Odyssey : La rédemption*.

D3.2 - 11:10 à 13:10 : Mobilisation générale et prolifération du Motif guerrier.

Cette sous-section (extrait de partition en Annexe 3) s'inspire directement du passage dans *l'Apprenti sorcier* de Paul Dukas où, dans sa représentation par le film *Fantasia* de Disney, le balai prend vie. Comme dans ce poème symphonique, la section D3.2 débute après un silence complet et, narrativement, sert à illustrer quelque chose qui prend vie avant de s'amplifier (avec beaucoup moins de finesse que la pièce de Dukas, évidemment). Le développement du *Motif guerrier*, sur lequel est basé cette section, est beaucoup plus linéaire, que le développement thématique dans *l'Apprenti sorcier*. Il est basé sur des polyphonies et polyrythmies qui obéissent à une augmentation progressive du tempo ainsi qu'à un enrichissement du spectre dans les aigus, réalisé à l'aide de filtres passe-bas ainsi que divers effets de distorsion. Cette sous-section est particulièrement inspirée par l'esthétique hollywoodienne du spectaculaire, souvent présente dans les bandes-annonces et se termine sur un nouveau mouvement de désintégration qui doit nous mener vers la prochaine section.

D4 – 13:10 à 16:02.

Montée en puissance des ténèbres et combat final épique pour la rédemption.

D4.1 – 13:10 à 14:11 : Ça va mal... Est-ce que je pourrais débarquer s'il vous plaît?

Moment de désespoir et creux dynamique. Des matières sonores harmoniques dans les aiguës rappellent les oiseaux qui tournent autour de la tête des personnages ayant reçu un coup sur la tête dans certains dessins animés. Vers 13:25, les orgues apparaissent sous la forme d'une fondamentale tramée, qui à 13:52 se révèlent comme étant une harmonisation du motif chromatique –leitmotiv autour de la figure du Prédicateur. C'est aussi un avant-goût de l'écriture harmonique de la section D4.4. À 13:39 le Prédicateur réapparaît, combiné à un crescendo dans la section d'orgue qui, tranquillement, s'empare du premier plan, jusqu'à 14:11.

D4.2 – 14:11 à 14:50 : Plongée dans les ténèbres et montée en puissance de l'ombre.

Les orgues sont le seul élément à faire le pont entre ces deux sous-sections. Ici, nouvelle montée dynamique qui accompagne la montée en puissance des ténèbres avant l'affrontement final. Tel qu'écrit dans le **Chapitre 2**, il y a un mouvement en avant de l'ordre du *zoom in*, où les divers éléments narratifs (créés avec des échantillonnages traités) se succèdent sur les côtés tandis que l'attention se tourne toujours davantage sur les éléments clés que sont la cloche et les rires fous du Prédicateur. Pour souligner ce mouvement, des matières bruitées prennent toujours plus de place tandis que l'orgue s'enrichit toujours davantage dans les hautes fréquences. L'univers de cette section est inspiré des *boss battles* dans les jeux vidéo de mon enfance où, quand nous pensions avoir tué le « méchant », il se transformait alors dans une nouvelle forme, encore plus puissante et effrayante.

D4.3 - 14:50 à 15:11 : Transition, le calme avant la tempête.

À 14:50, une interruption brute nous amène dans cette section D4.3, une transition formelle entre la montée en puissance des ténèbres et l'affrontement final. Formellement, cette section sert de tampon, afin de laisser respirer le récit et, par effet de contraste, donner plus d'éclat à la section D4.4. Un *bass drop*, code très cliché des bandes-annonces d'Hollywood, est accompagné par un mince filet au synthétiseur qui s'épaississait tranquillement, dans un mouvement autour de aa# qui s'avère être une fausse piste. À 15:08, l'énergie (ponctuée d'un « Yeah! » convaincu et

agressif du Prédicateur) émerge du néant pour nous mener vers le geste final de la deuxième section.

D4.4 - 15:11 à 16:02 : Combat final contre le Démon. Mort et chute dans l'abîme.

Sommet dynamique de la pièce, basée exclusivement sur une écriture harmonique. Moment absolument kitsch et cliché où des marches harmoniques (Figure 9) sont combinées à des impacts dans les basses inspirées directement par les codes de la mise en marché hollywoodienne. L'atmosphère, le ton et l'harmonie sont inspirés dans une certaine mesure du travail d'un compositeur comme Ennio Morricone dans les *westerns spaghetti* de Sergio Leone. Il s'agit vraiment d'une section en forme de plaisir coupable, où un kitsch grandiloquent, volontaire et assumé, agit comme atmosphère jouissive et symbole musical de cet affrontement final entre les « bien » et le « mal » qui se construit depuis le début de la pièce. À 15:45, nouvelle désintégration de la matière sous forme de rallentando d'un éloignement dans la perspective.

15:12 15:45

I II III Imm IV V Imm V6 Imm V+6

rall.

Figure 9. – Harmonie de la section D4.4 de *Rainbow Odyssey : La rédemption*.

E – Finale et apothéose. 16:02 à 18:37 (Fin).

Une apothéose dans ce qu'elle a de plus kitsch et démesuré. Inspiré des fresques baroques d'Il Corregio et de cette conception totalitaire du salut dans la tradition chrétienne. L'essence

poétique de cette section s'incarne autour d'un retour à l'« ordre » après que le « mal » eût été vaincu. Sorte de moment à la fois jouissif et ironique où la rédemption advient véritablement, pour nous dissoudre ensuite dans l'éternel, après un voyage sans point d'arrivée véritable. Cette section est inspirée directement par la section finale d'*Une nuit sur le mont Chauve*, de Modest Moussorgski où, à la suite des divers affrontements et chocs que contient la pièce, celle-ci se termine sur une douceur en majeur, le repos la victoire du « Bien », après l'affrontement. La section E est aussi inspirée par la fresque de *L'assomption de la vierge*, peinte par Il Corregio au XVI^e siècle.

E1 – 16:02 à 16:36 : L'ombre se transforme en lumière... Alléluia!

Les « débris musicaux » de la dernière section nous laissent sur une nappe de synthétiseur aux assises mélodiques indéfinies. Ces nappes, oscillantes, s'enrichissent tranquillement. Autour de 16:13, les fondations harmoniques s'éclaircissent tranquillement, lorsqu'apparaît la note de la#, tierce majeure de fa# majeur. Cet atterrissage marque la fin du flou harmonique succédant à la section D. Symboliquement, il laisse aussi préfigurer l'essence poétique de la section E. Peu après, la cloche apparaît, les matières harmoniques s'enrichissent toujours davantage, dans un mouvement de crescendo combiné à un rapprochement de la perspective. À 16:32, le Prédicateur annonce solennellement le jour de la résurrection, nous guidant vers la sous-section E2.

E2 – 16:36 à 17:15 : C'est la rédemption, la Résurrection, que Dieu soit loué, Amen! Rappel des éléments mélodiques précédents.

À 16:36, une grande vague sonore nous guide vers E2. Cette sous-section est construite sur un principe formel très classique où, à la fin de l'œuvre sont évoqués tous les éléments musicaux et narratifs ayant composé le récit. Ainsi, dès 16:40, il est possible d'entendre certaines des matières au centre de la section D1. Plus tard apparaissent le *Thème cartoon*, certains éléments mélodico rythmiques du « Train magique », ainsi que certains des designs sonores qui le composent. Formellement, l'intention est de créer cette impression d'ordre comme si, même si ce « voyage musical » nous avait fait passer par toutes sortes de paysages, une unité sous-jacente reliait toutes ces pérégrinations entre-elles. Pour la dernière fois, le Prédicateur apparaît, enthousiaste,

en distribuant les bénédictions via un montage son. Cette section est une sorte de rêverie, sans direction claire, censée nous préparer pour l'ascension finale de la sous-section E3.

E3 – 17:15 à Fin : C'est parti pour le dernier voyage! Apothéose et dissolution dans les douces brumes célestes.

La sous-section E3 marque le dernier mouvement de cette pièce. Elle est basée sur un mouvement d'ascension « sans fin » inspiré par le principe de du *Sheppard tone*. Pour y arriver, divers motifs mélodiques ascendants (Partition en **Annexe 3**) sont combinés à des matières sonores en glissando constant vers le haut. Par effet de mixage, les mélodies ascendantes semblent ne jamais avoir de fin puisque, à mesure qu'elles disparaissent dans le silence une fois dans les extrêmes aigus, d'autres sont déjà bien en scelle. Un lent effet de filtrage des basses, amorcé autour de 17:50, rend la matière toujours plus diaphane. Cet effet de filtrage, combiné à une augmentation de la réverbération et une baisse graduelle du volume, a pour objectif poétique d'illustrer une sorte de dissolution de la matière dans la voûte céleste. Un écho direct au mythe chrétien de la résurrection où, après la rédemption des péchés, devient possible la vie éternelle au sein du « Paradis », royaume céleste.

Flots : Analyse des sections de la pièce

Découpage en sections et sous-sections de *Flots* avec précisions sur les intentions poétiques.

Cette pièce se divise en quatre parties :

- A : 00:00 à 05:30
- B : 05:30 à 08:30
- C : 08:30 à 17 :15
- D : 17:15 à Fin

A- 00:00 à 05:30 : Première partie tramée.

Flots s'ouvre sur une première section dominée par des trames harmoniques. Cette première partie sert à tranquillement poser le décor et permettre à l'oreille de s'acclimater avant d'entrer dans le « vif du sujet ». Ces trames sont un amalgame de matières harmoniques et bruitées qui obéissent au profil énergétique de la vague qui est au cœur de cette pièce. Il y a une volonté dans

la première section de *Flots* que cette énergie oscillatoire se retrouve sur plusieurs niveaux. Ainsi, les trames en elle-même oscillent, au même titre que les mouvements macro de la forme qui les sous-tendent. La forme d'onde de cette première partie laisse d'ailleurs assez peu d'équivoque sur le fait que l'intensité de cette section est tout sauf stable.

Le décor modal de la pièce tourne autour d'une ambiguïté entre plusieurs modes mineurs autour de fa : dorien, éolien, mineur harmonique, pentatonique mineur. En somme, le tétracorde du bas est très stable, tandis que celui du haut est en constante transformation. En résulte (du moins c'est l'intention), une impression de flottement dans les couleurs harmoniques. Pour ce faire, à l'aide du mixage, les matières harmoniques sont en constant mouvement d'apparition/disparition. Par exemple, la sensible de Fa peut apparaître au premier plan quelques instants, pour laisser la place à la sixte mineure qui elle, laisse sa place à la 11^e et ainsi de suite.

Une petite incrustation mélodique (04:22) annonce brièvement les jeux polyphoniques qui ponctueront les parties subséquentes avant s'effacer au profit d'une grande vague finale, bruitée et très riche dans le spectre. Celle-ci mange tout le premier plan avant de s'effacer tranquillement, au profit de la Section B qui débute.

B- 05:30 à 08:30 : Naissance des objets mélodiques et du *Thème A*.

Le réel commencement du discours central de *Flots* s'amorce avec cette section B. Et il débute avec la lente apparition du tout premier motif mélodique, le *Motif 1* (Figure 10). À l'aide du mixage, celui-ci est conçu pour émerger du silence laissé par le retrait de la grande vague bruitée qui clôt la section A.



Figure 10. – *Motif 1* de *Flots* et ses variations.

Cette section B est construite autour des naissances progressives des motifs mélodiques ainsi que les variations du *Thème A* (Figure 11) qui s'entremêlent. À trois moments durant cette section (06:07, 06:40 et 07:16), les motifs laissent la place à ce thème qui, à chaque fois, se définit de plus en plus). Et, aux deux moments où l'on retourne à la prolifération du motif mélodique après l'exposition du thème, celui-ci s'épaissit, devient plus complexe. Comme une cellule qui se multiplie. Le *Motif 1* lui-même se transforme, à mesure que cette section avance.

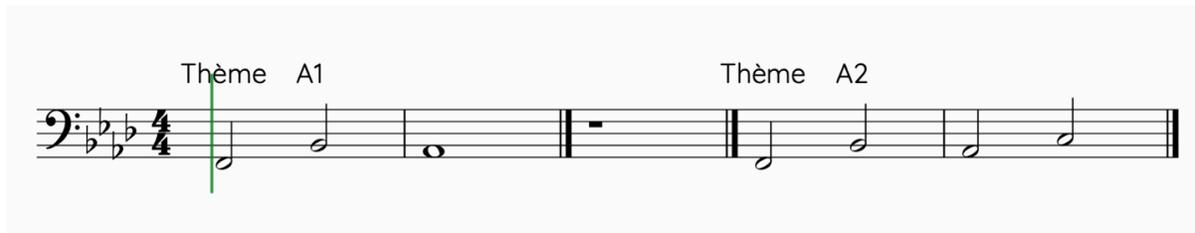


Figure 11. – *Thème A de Flots et ses variations.*

Formellement, le but de cette section est d'installer tranquillement la polyphonie et l'écriture thématique qui est au cœur de la pièce. En faisant apparaître mes objets mélodiques de la sorte, mon but est de créer une trajectoire formelle, un mouvement vers la complexité et l'épaississement qui mène vers le point culminant de la pièce, lorsque les motifs sont si nombreux qu'ils finissent par ne plus être discernables.

C- 08:30 à 17:15 : Mouvement, prolifération mélodique et construction de l'énergie.

Véritable cœur de l'œuvre, cette section poursuit le mouvement de complexification entamé dans la section B pour le pousser jusqu'à son paroxysme. Bien que ce mouvement s'incarne dans une certaine forme de continuité, il est possible de le diviser en quelques sous-sections.

C1 : 08 :30 à 10 :10 : Première exposition frontale du *Thème A*.

Réapparition subite du fourmillement mélodique après la fausse descente vers le silence qui clôt la section B. Ce fourmillement nous mène vers une première exposition frontale (et partielle)

du *Thème A*, qui est assumée par une mélodie dans les basses. L'entièreté de cette sous-section gravite autour des deux expositions du *Thème A*.

C2 : 10 :10 à 12 :50.

Cette sous-section est construite comme une broderie mélodico-harmonique composée d'une multitude d'objets mélodiques qui s'alternent au premier plan à l'aide du mixage. Ainsi, motifs, arpèges et ostinatos se combinent sans qu'aucun de ces éléments ne soit véritablement plus prégnant qu'un autre. Des appels au *Thème A* sont faits, jusqu'à sa prochaine exposition autour de 12:33. Des vagues harmoniques et bruitées sont toujours présentes afin de donner un contre-chant au tissu mélodico-harmonique.

C3 : 12 :50 à 14 : 20.

Sous-section ayant pour rôle formel de faire monter la densité de l'énergie, afin de nous mener au niveau de base de la section sous-section C4. Pour ce faire, j'utilise deux motifs mélodiques qui s'entremêlent, combinés à une montée des trames et matières bruitées qui s'enrichissent progressivement dans les graves et les aigus. Ainsi, toute cette sous-section est conçue comme une vague dont la puissance doit nous mener vers le prochain palier énergétique. À 14:00, l'on arrive au sommet de la vague, sur un court plateau énergétique qui sert de petit hiatus avant que le mouvement final de la pièce s'amorce.

C4 : 14.20 à 17 : 15.

Développement final de la pièce où toute l'énergie accumulée depuis le début de la pièce finit par déferler. Au centre de cette sous-section, l'ouverture du *Thème A* qui, finalement, se déploie pleinement. Ce déferlement final se fait malgré tout en plusieurs étapes, à mesure que le thème est exposé de manière toujours plus rapprochée. À 16:22, la dernière étape du développement thématique est franchie lorsque la sixte mineure est atteinte par le *Thème A*. C'est alors que le *Thème A'* (Figure 12) apparaît et se met à jouer en boucle jusqu'au début de la section D. Toute la sous-section D4 est construite comme un mouvement d'ascension qui, à l'aide de techniques de mixage et d'écriture mélodique inspirées par le principe du *Shepard tone*, cherche à donner l'impression d'être sans fin. S'y ajoute une forte densité du tissu mélodico-harmonique à mesure

que s'ajoutent de nombreuses couches d'objets mélodiques. C'est l'aboutissement du mouvement de naissance de la section B : tous les éléments arrivent à leur paroxysme et à leur degré de saturation.



Figure 12. – *Thème A'.*

D- 17:15 à Fin : Descente et dissolution.

Après le paroxysme de la pièce, atteint à 17:15, la section D est centrée autour d'un mouvement de dispersion de l'énergie. Le tempo général ralentit, les objets mélodiques s'effacent dans la réverbération et s'éloignent lentement. Pour marquer ce mouvement apparaît un motif mélodique descendant, qui fait office de symétrie avec les motifs ascendants présents dans les sections précédentes. Finalement, l'on retourne brièvement aux matières harmoniques qui composent le tout début avant que celles-ci s'effacent lentement.