

Université de Montréal

La dissociation *élémentielle* et le paysage sonore composé

Composition, analyse et considérations esthétiques

par

André Hamel

Faculté de Musique

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de doctorat
en musique, option composition

Juillet 2023

© André Hamel 2023

Université de Montréal

Faculté de Musique

Cette thèse intitulée

La dissociation « élémentielle » et le paysage sonore composé

Composition, analyse et considérations quant à la perception

Présenté par

André Hamel

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Hugues Leclair

Président-rapporteur

Jimmie LeBlanc

Directeur de recherche

Ana Sokolovic

Membre du jury

Michel Gonneville

Examineur externe

Résumé

Cette thèse a pour objet principal la notion de dissociation *élémentielle*¹ associée à la spatialisation, principalement en musique instrumentale. Elle inclut quatre compositions accompagnées des partitions et des enregistrements de même qu'un texte écrit comprenant les analyses des quatre œuvres présentées.

Dans le chapitre I, le texte expose d'abord la notion de dissociation *élémentielle*, explique que celle-ci naît de l'autonomie des éléments musicaux les uns par rapport aux autres et traite de l'influence exercée sur ma démarche par le compositeur Charles E. Ives. J'aborde aussi l'importance de la spatialisation musicale et de la notion de paysage sonore composé. Je retrace également quelques exemples de dissociation des éléments dans le répertoire et je fais un parallèle avec la musique électroacoustique.

Le chapitre II s'attarde à la dissociation *élémentielle* tant en ce qui a trait aux procédés techniques qu'à l'écriture et à la mise en forme.

Le chapitre III traite de la perception auditive en situation *élémentielle* et spatialisée au regard de la psychoacoustique ainsi que des pistes de recherches ultérieures possibles.

Les chapitres suivants ont pour objet les analyses des quatre œuvres présentées : *21 courtes pièces sur des textes d'Étienne Lalonde*, *L'Être et la réminiscence*, *Les passants* et *L'autre (le cor étranger)*.

Mots clés : spatialisation, dissociation, dissociation élémentielle, paysage sonore, paysage sonore composé, immersion, musique contemporaine, perception auditive, composition, analyse.

¹ Le terme *élémentiel* constitue un néologisme. Il est de moi.

Summary

The primary focus of this thesis is the notion of what I have termed elemental (*élémentiel*) dissociation associated with spatialization, particularly in instrumental music. It includes four compositions accompanied by scores and recordings, as well as a written text comprising the analyses of the four works presented.

In Chapter I, the text presents the notion of elemental (*élémentiel*) dissociation, explains that it arises from the autonomy of musical elements in relation to each other, and contextualizes the influence of the composer Charles E. Ives' approach upon my own. I also address the importance of musical spatialization and the concept of the complex sound landscape. Additionally, I delineate some examples of the dissociation of elements in the repertoire and draw a parallel to electroacoustic music.

Chapter II elaborates upon *elemental* (*élémentiel*) dissociation as much in terms of technical processes as of writing and formal structure.

Chapter III deals with auditory perception in elemental (*élémentiel*) and spatialized contexts with regard to psychoacoustics, as well as possible areas for further research.

The following chapters are comprised of the analyses of the four works presented: *21 courtes pièces sur des textes d'Étienne Lalonde*, *L'Être et la réminiscence*, *Les passants* et *L'autre (le cor étranger)*.

Key words: spatialization, dissociation, *elemental*

(*élémentiel*) dissociation, sound landscape, soundscape, complex sound landscape, immersion, contemporary music, auditory perception, hearing, composition, analysis

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Summary	ii
Table des matières	iii
Liste des exemples	vi
Liste des tableaux	vii
Partitions d'autres compositeurs dont les passages sont cités à titre d'exemples	vii
Liste des autres documents soumis	viii
Dédicace	ix
Remerciements	x
Avant-propos	1
Introduction	2
Chapitre I : La notion de dissociation <i>élémentielle</i>	4
1. L'éclatement du discours, la dissociation et l'autonomie des éléments	5
2. La dissociation <i>élémentielle</i> dans la musique de Charles E. Ives	8
3. La spatialisation musicale	16
4. L'immersion et l'impression de paysage	20
5. Les traces de dissociation <i>élémentielle</i> dans le répertoire.....	23
6. Parallèle avec l'électroacoustique	25
Chapitre II : L'écriture <i>élémentielle</i> instrumentale	27
1. La dissociation et l'autonomie des éléments	28
2. Un système d'écriture adapté à l'articulation <i>élémentielle</i>	28
3. Les procédés techniques favorisant la dissociation <i>élémentielle</i>	31
LA STRATIFICATION RYTHMIQUE - LA SUPERPOSITION DE MUSIQUES TONALES OU MODALES - L'UTILISATION DE MOTIFS RÉCURRENTS - LA RÉMINISCENCE - LA SUPERPOSITION DES TEXTURES, DES MODES DE JEU OU DE CHAMPS HARMONIQUES - LA SUPERPOSITION DE LANGAGES - LE RECOURS À LA CITATION ET AU PASTICHE	
Chapitre III : La question de la perception	38
1. La dissociation <i>élémentielle</i> et la perception	39

2. Le phénomène de discrimination auditive	41
3. L'écoute de tous les jours (<i>everyday listening</i>) ou la perception sonore naturelle	45
4. La spatialisation et la facilité d'approche	47
5. La perception sonore naturelle et l'intégration à l'œuvre des sons environnants	48
6. Aspects culturels de la dissociation <i>élémentielle</i>	48
7. Conclusion	49
Chapitre IV : Analyse de 21 courtes pièces sur des textes d'Étienne Lalonde	51
1. Avant-propos	52
2. La spatialisation	54
3. Les recurrences formelles	54
REPRISE DE MOTIFS – REPRISSES TEXTURALES ET TECHNIQUES – RÉCURRENCE DES TECHNIQUES VOCALES – RÉCURRENCE DE L'UTILISATION DE SPECTRE HARMONIQUES – RÉCURRENCE DES TECHNIQUES DODÉCAPHONIQUES – L'UTILISATION DE SPECTRE HARMONIQUES – TEXTURES CONSTRUITES SUR DES MODES NON OCTAVIANTS – LES ARTICULATIONS DE STYLE CHORAL AU PIANO – AUTRES GESTES COMPOSITIONNELS CARACTÉRISÉS	
4. Reprise de combinaisons et de procédés instrumentaux	69
LES SOLOS – LES DUOS VOIX ET BOIS – LES MÉLODIES ACCOMPAGNÉES – LES SONS MULTIPLES – L'UTILISATION DE MOTIFS RÉCURRENTS – LES ÉLÉMENTS PONCTUELS – LES RÉMINISCENCES – LA SUPERPOSITION DES TEXTURES, DES MODES DE JEU OU DE CHAMPS HARMONIQUES – LA SUPERPOSITION DE LANGAGES – EMPRUNTS STYLISTIQUES (PASTICHES)	
5. L'instrumentation	74
6. Brève présentation des pièces	74
7. Conclusion	79
8. Les textes	80
Chapitre V : Analyse de <i>L'Être et la réminiscence</i>	81
1. Avant-propos	82
2. Présentation	82

3. L'aspect théâtral	83
4. Procédés techniques	83
5. Présentation du tableau 7	85
Chapitre VI : Analyse de <i>Les Passants (Environnement 237)</i>	86
1. Avant-propos	87
2. Démarche préalable	87
3. Considérations en ce qui a trait aux liens entre la poïétique et l'esthétique	87
4. Déroulement formel du point de vue poïétique	88
DES APPELS AU LOIN – LA MENACE – LA REDDITION – L'OCCUPATION DU TERRITOIRE – LE DÉPART ET LA RENAISSANCE	
5. Considérations techniques	90
Chapitre VIII : Analyse de <i>L'Autre (Le cor étranger)</i>	91
1. Avant-propos	92
2. Déroulement formel du point de vue poïétique	92
L'INTRODUCTION – L'ÉTRANGER SE MANIFESTE – L'ÉTRANGER SE RAPPROCHE ET ESSAIE DE S'INTÉGRER – L'ÉTRANGER S'AFFIRME, EN VAIN – L'ÉTRANGER A COMPRIS QU'IL N'ÉTAIT PAS BIENVENU ET QUITTE POUR ON NE SAIT OÙ	
3. Considérations techniques	93
Conclusion	94
Bibliographie	95
Annexe 1 – Relevé des moments jugés <i>élémentiels</i> dans la musique de Charles Ives	xi
Annexe 2 – Textes d'Étienne Lalonde inclus dans <i>21 courtes pièces</i>	xiv
Annexe 3 – Tableau 7 - Analyse graphique de <i>L'Être et la réminiscence</i>	xix

Liste des exemples

Exemple 1 : <i>L'Être et la réminiscence</i> , p. 2	29
Exemple 2 : <i>L'Être et la réminiscence</i> , p. 37	30
Exemple 3 : <i>In capella</i> , de D au début de E	34
Exemple 4 : <i>In auditorium</i> , p. 28.....	35
Exemple 5a : <i>21 courtes pièces</i> , accord répété du piano dans I	55
Exemple 5b : tambours de freins en polyrythmie dans IV et XXI	55
Exemple 5c : piano dans V	55
Exemple 5d : cordes dans XI	55
Exemple 5e : percussion (vibraphone) dans XIII	55
Exemple 5f : percussion dans XV et XXI	55
Exemple 6a : piano dans XIII	56
Exemple 6b : piano dans XXI.....	56
Exemple 7a : contrebasse dans IV	56
Exemple 7b : contrebasse dans XIX	56
Exemple 8 : Série No. 1, pièce VII, piano	57
Exemple 9 : Série No. 2, pièce VIII, cordes	58
Exemple 10 : Série No. 3, pièce XV, bois	58
Exemple 11 : Série No. 4, pièce XVIII, piano	58
Exemple 12 : Mode non-octaviant no 1	65
Exemple 13 : Première mesure de <i>Mondestrunken</i>	65
Exemple 14 : Mode non-octaviant tiré de <i>Mondestrunken</i>	65
Exemple 15 : Pièce VI, piano, harmonie symétrique	66
Exemple 16 : Pièce XIX, piano, harmonie symétrique	66
Exemple 17a : 1 ^{re} intervention des flûtes dans X	67
Exemple 17b : 2 ^e et 3 ^e interventions des flûtes dans X	67
Exemple 18a : <i>The Unanswered Question</i> , bois p. 6	68
Exemple 18b : <i>The Unanswered Question</i> , bois p. 7	68
Exemple 19 : Premier signal de la percussion	86
Exemple 20 : <i>Les passants</i> , mode non octaviant	88
Exemple 21 : <i>L'autre</i> , Structure d'accord en harmonie symétrique	91
Exemple 22 : Ives, <i>Quatuor à Cordes No 2</i> , mesures 70 à 81	xiii
Exemple 23 : Ives, <i>Symphonie No 3</i> , 5 dernières mesures	xiii

Liste des tableaux

Tableau 1 : <i>21 courtes pièces</i> , structure formelle de l'utilisation des instruments	59
Tableau 2 : <i>21 courtes pièces</i> , synthèse des récurrences principales	60
Tableau 3 : <i>21 courtes pièces</i> , utilisation de la série no 1	61
Tableau 4 : <i>21 courtes pièces</i> , carré magique de la série no 2	62
Tableau 5 : <i>21 courtes pièces</i> , carré magique de la série no 3	63
Tableau 6 : <i>21 courtes pièces</i> , carré magique de la série no 4	64
Tableau 7 : <i>L'Être et la réminiscence</i> , analyse graphique.....	xx à xxxix

Partitions d'autres compositeurs dont les passages sont cités à titre d'exemples

Ives, Charles E., <i>The Unanswered Question</i> (1908), New York, Southern Publishing Co. Inc., 1953.....	68
Ives, Charles E., <i>Quatuor à Cordes No 2</i> (1907-1913), New York, Peer International, 1954.....	xiii
Ives, Charles E., <i>Symphonie No 3</i> (1901-1912), New York, Associated Music Publishers Inc., 1947.....	xiii

Liste des autres documents soumis

Partition de *21 courtes pièces sur des textes d'Étienne Lalonde* (2013)

Partition de *L'Être et la réminiscence* (2017)

Partition de *Les passants* (2014)

Partition de *L'autre (Le cor étranger)* (2019)

Enregistrements sonores soumis des deux œuvres suivantes :

- *21 courtes pièces sur des textes d'Étienne Lalonde*

enregistrement binaural (*) réalisé en concert, ensemble Allogène, festival MNM le 26 février 2013

- *L'Être et la réminiscence*

enregistrement binaural (*) réalisé en concert, Nouvel Ensemble moderne, le 4 mai 2017

Enregistrements vidéos soumis des deux œuvres suivantes :

- *Les passants*

enregistrement réalisé au Jardin botanique de Montréal le 17 août 2014 (**)

- *L'autre (Le cor étranger)*

enregistrement réalisé au Cégep de Sherbrooke lors de la remise du Prix collégien de musique contemporaine. Jardin botanique de Montréal le 17 août 2014 (**)

(*) Enregistrements binauraux à écouter au casque de préférence

(**) Ces enregistrements sont stéréos et donc, ne reproduisent que très partiellement les effets d'immersion et de paysage sonore mentionnés dans le texte de cette thèse

*À mon ami et mentor, Michel Longtin
sans qui je n'aurais pas réalisé cette thèse.*

Remerciements

J'aimerais avant tout remercier Michel Longtin pour m'avoir incité à entreprendre ce doctorat et m'avoir grandement aidé moralement et financièrement à le poursuivre.

Je tiens également à remercier mon directeur, Denis Gougeon, qui a su me guider lorsque nécessaire tout en m'accordant la liberté de poursuivre mon travail selon ma vision.

Merci à Caroline Traube pour l'accès aux notes de son cours *Psychoacoustique musicale* (MUS 3321).

Merci à Étienne Lalonde d'avoir donné l'impulsion à l'écriture de *21 courtes pièces* et d'en avoir fourni le texte si inspirant.

Grand merci à Marie-Annick Béliveau, Georges-Étienne d'Entremont et aux membres du groupe Allogène qui ont permis la création de *21 courtes pièces* : Daniel Áñez, Lizann Gervais, Émilie Girard-Charest, Yuki Isami, Olivier Maranda, Pierre-Alexandre Maranda, Emily Redhead, Hubert Tanguay-Labrosse, Marjorie Tremblay et Elsa Vadnais-Malo.

Grand merci également à Lorraine Vaillancourt et aux musiciens du Nouvel ensemble Moderne qui ont permis la création, en 2017, de *L'Être et la réminiscence* : Daniel Áñez (*), Lyne Allard, Michel Bettez, Lise Bouchard, Martin Carpentier, Yannick Chênevert, Stéphane Fontaine (*), Julien Grégoire, Johanne Morin, Angelo Muñoz, Geneviève Savoie (*), Krisjana Thorsteinson (*), Julie Trudeau, François Vallières et Jocelyn Veilleux.

Grand merci aux musiciens professionnels et aux étudiants qui ont accepté de participer à la création en plein-air de *Les passants* (Jardin botanique de Montréal 2014) : Étienne Asselin, Laurianne Bellavance (**), Malie Bourgoin (**), Jeanne Castegnier-Mainville (**), Joao Catalao, Anne-Claude Hamel-Beauchamp (**), Simon Jolicoeur-Côté, Carroll-Ann Joseph (**), Bruno Laurence Joyal, Samuel Lalonde-Markon, Élise Paradis (**), Marianne Peyrat (**), Gilles Plante, Lyne Santamaria, Johanna Silberman (**) et à Laurence Dauphinais qui en a tourné la vidéo.

Merci à Line Villeneuve, Hamman Ngyen et aux trois étudiants en musique du CEGEP de Sherbrooke qui ont fait la création de *L'Autre (Le cor étranger)*.

Merci au Festival MNM et à Innovations en concert.

Merci au Conseil des arts et des lettres du Québec.

Merci au Conseil des arts du Canada.

Merci au Jardin botanique de Montréal.

Merci à Claire Marchand, au Centre de musique canadienne au Québec, au CEGEP de Sherbrooke et au commanditaire du Prix collégien de musique contemporaine, Média Solutions d'événements.

(*) : musiciens invités (NEM)

(**) : musiciens étudiants (Jardin botanique)

Avant-propos

Lorsque j'étais étudiant au baccalauréat à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, dans le cadre d'un cours de connaissance du répertoire contemporain, suivi en 1982², j'entendis pour la toute première fois l'œuvre de Charles Ives *The Unanswered Question*. Ce fut pour moi une révélation. J'étais sous le choc : il était possible de penser, de concevoir une œuvre musicale d'une façon radicalement différente de tout ce que j'avais pu entendre auparavant.

Dans cette œuvre écrite en 1908, Ives met en situation, en les superposant, des éléments musicaux autonomes et de factures différentes.

Peu de temps après cette découverte, j'en discutais avec un ami plus familier que moi avec la musique de Ives. Il m'expliqua alors qu'à son avis, lorsque Ives réalisait ce type de gestes compositionnels, il ne faisait pas que superposer des tonalités, des techniques ou des langages, il superposait des réalités. Ça y était, j'étais conquis, j'allais non pas faire de la polytonalité, ni de la polyharmonie ou de la polyrythmie. J'allais faire de la « polyréalité » !

Quarante ans plus tard, cette démarche est toujours au cœur de mon travail de création. Toutefois, plutôt que de parler « polyréalité », je considère maintenant le terme « dissociation *élémentielle* » plus approprié.

² Cours donné par le regretté Robert Léonard.

Introduction

En musique instrumentale, les compositeurs ont pratiquement toujours conçu l'œuvre comme une chose dont tous les paramètres avaient un seul et même but : la création d'un objet unitaire dans sa forme et dans son déroulement. Un instrument ou un groupe d'instruments articulent la mélodie pendant qu'un autre groupe assure l'accompagnement ou marque la ponctuation alors que tous, de façon plus ou moins systématique, suivent un tempo commun.

L'hétérogénéité des matériaux, courante depuis la deuxième moitié du XXe siècle, ne suffit pas toujours et à elle seule à créer l'effet de détachement. L'aspect unitaire est brisé lorsque s'opère un réel détachement sémantique entre les éléments qui composent l'œuvre. Il ne suffit pas que l'œuvre mette en présence des éléments dont la nature, le matériau des hauteurs ou l'aspect rythmique soient différents pour que le détachement dont il est question ici se produise. C'est avant tout une question d'articulation et de juxtaposition. L'aspect *élémentiel* réfère au détachement ou à la dissociation qu'il est possible d'observer entre les divers éléments qui composent une œuvre. Cela se produit, à certains moments, lorsque ceux-ci acquièrent une forme d'autonomie les uns par rapport aux autres et semblent évoluer musicalement de façons différentes, voire opposées, tant sur le plan de la direction, que sur celui du discours. S'opère alors une sorte d'ouverture de l'espace musical et j'oserais dire, de l'espace mental. Cette ouverture, créée par la dissociation *élémentielle*, affecte la perception de la forme et ajoute une nouvelle dimension au discours musical. Cela se produit d'autant si, en plus d'attribuer une indépendance aux divers éléments qui composent l'œuvre, il est fait appel à la spatialisation. Il est raisonnable de penser que, lorsque cela advient, c'est la perception même de l'auditeur dans son ensemble qui puisse être touchée.

C'est effectivement cela que j'appelle la dissociation *élémentielle*

Il est utile ici de faire le parallèle avec l'architecture. Une œuvre architecturale est composée de fondations, d'une charpente, d'un toit, de réseaux de fils et de tuyaux, de murs intérieurs et extérieurs de même que d'un parement et d'une finition intérieure. Tout dans cette construction procède d'un projet tout aussi unitaire que la structure d'une sonate : la construction d'une maison (ou tout autre bâtiment).

Si nous poursuivons l'analogie, ne pourrions-nous pas imaginer que le compositeur puisse devenir une sorte d'architecte paysager des sons qui, plutôt que de construire une unique maison, réalise un paysage dans lequel il plantera ce qu'il voudra bien y planter : maisons, granges, montagnes, rivières, forêts ou vallées ou tout à la fois si cela est son bon plaisir ?

Bien qu'elle ne caractérise pas la totalité du corpus de mes œuvres, cette conception de l'organisation musicale est au cœur de mon travail de composition depuis plus de 30 ans maintenant. Amorcée dans *Environnement 240* (1990), pièce in situ écrite pour une journée porte ouverte à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, cette démarche s'est poursuivie avec *Théâtre navrant* en 1991 et a caractérisé une quinzaine de mes œuvres depuis. Quatre d'entre elles, écrites entre 2011 et 2019, feront l'objet d'une analyse dans le cadre de cette thèse.

L'approche *élémentielle* est donc avant tout une approche basée sur la dissociation et l'autonomie des éléments qui composent l'œuvre. Un peu comme si, au lieu de faire de la musique avec des notes, il s'agissait de faire de la musique avec des éléments ou des objets musicaux, voire faire de la musique avec des musiques en combinant entre eux des éléments sonores autonomes possédant chacun un caractère qui leur est propre, tant sur le plan des hauteurs que sur celui de l'articulation rythmique. Ces éléments peuvent se présenter de manière successive, mais aussi, et c'est ce qui en fait en grande partie l'intérêt, de façon simultanée, en superposition.

Ce qui m'intéresse, c'est la possibilité de concevoir une œuvre dont la mise en forme est basée sur la rencontre de ces éléments indépendants.

Chapitre I : La notion de dissociation *élémentielle*

1. L'éclatement du discours et l'autonomie des éléments

L'articulation *élémentielle* consiste à considérer les éléments sonores qui composent une œuvre musicale comme autant d'objets indépendants et en dissociation se détachant les uns des autres et se comportant de façon autonome et, en apparence, non coordonnée. Il s'agit donc de concevoir l'organisation musicale autrement.

La sensation de détachement étant principalement créée grâce à la différenciation des éléments tant sur le plan des hauteurs que sur celui de l'articulation rythmique, on comprendra qu'il est plus ou moins pertinent ici d'appliquer le principe traditionnel de « l'économie de moyens ». Mentionnons au passage que la polytonalité ou la polyharmonie seules n'arrivent que difficilement à générer cet effet de dissociation ; Il en ira de même de certaines techniques rythmiques. L'emploi de la stratification ou de la polyrythmie, dans une œuvre utilisant un même matériau de hauteurs, n'aura pas davantage tendance à produire l'effet de dissociation dont il est question ici.

Toutefois, en faisant en sorte que les éléments soient différenciés, tant sur les plans harmonique que rythmique, perceptibles en parallèle et de façon simultanée, on arrive à provoquer, dans la verticalité, une sorte d'éclatement du discours. Cet effet sera d'autant plus perceptible si le travail de différenciation s'effectue également sur la périodicité. Si, par exemple, les éléments en superposition se situent à l'intérieur d'une même section, apparaissent et disparaissent au même moment, l'effet de dissociation sera moins grand. Le chevauchement de l'apparition et de la disparition des éléments rendra le geste plus efficace.

Mais qu'entend-t-on ici par élément ? Pour moi, un élément musical est toute intervention musicale et sonore, quelle qu'en soient la nature, la durée ou la récurrence. Un motif, une mélodie, une progression harmonique, une texture musicale, un son enregistré, une citation ou un pastiche, selon le regard que je pose, sont des éléments et cela sans égard au fait que ces derniers soient consonants, bruitistes ou franchement atonaux.

Devrais-je rattacher cela au concept de l'objet sonore ou d'objet musical tel que défini par Pierre Schaeffer ? Pas vraiment. Premièrement, mentionnons que ce qui distingue selon lui l'objet

musical de l'objet sonore est que l'objet musical, bien qu'inclus parmi les objets sonores, est celui qui possède les qualités nécessaires pour être inclus comme élément dans une composition musicale. Mais qu'il s'agisse d'un objet sonore ou musical, Schaeffer le traite avant tout du point de vue de sa morphologie dans l'optique de ce qu'il nomme « l'écoute réduite », et en donne une définition trop limitée au regard de ma démarche.

Tous les objets sonores ne sont pas également convenables à une écoute musicale. Ils ne doivent pas être, par exemple, trop chargés d'anecdotes, trop directement évocateurs de leur cause instrumentale. Ils ne doivent être, ce qui laisse une vaste marge, ni trop courts ni trop longs, pour se situer dans « l'écran temporel » de l'oreille sans déborder du cadre. Bien entendu, le caractère discontinu ou continu des événements qui s'inscrivent sur cet écran est primordial.³

Concernant la conception des objets sonores, Michel Chion va dans le même sens.

On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance et de sa signification. L'objet sonore est défini comme le corrélat de l'« écoute réduite » [...] il est une unité sonore perçue dans sa matière, sa texture propre, ses qualités et ses dimensions et ses perspectives propres.⁴

Bien que le début de la première phrase de cette citation puisse convenir à la définition que je donne ici au mot élément, ce qu'avance par la suite Michel Chion est dans l'ensemble beaucoup trop restrictif pour convenir à mon propos.

D'ailleurs, l'utilisation musicale d'objets sonores diversifiés par les compositeurs de musique électroacoustique ne mène pas nécessairement à l'effet de détachement et à l'éclatement du discours tel que je le mentionne plus haut. À mon sens, l'effet d'éclatement du discours provoqué par la dissociation *élémentielle* entraîne une approche compositionnelle qui force une conception différente de la structure, distincte de l'approche traditionnelle, tant en ce qui a trait au traitement du matériau qu'à celui du regard qui est posé globalement sur la grande forme.

Au lieu de proposer un objet musical unitaire, cette approche, en nous exposant à des éléments en complète dissociation dans le déroulement, génère ce que l'on pourrait considérer comme un

³ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, Paris, 1977, p.673.

⁴ Michel Chion, *Guide des objets sonores*, Ed. Buchet/Chastel, Paris, 1983, p.34.

métalange dans lequel les différents éléments s'associent, mais à un niveau autre que celui auquel nous sommes habitués lorsque nous écoutons de la musique.

Surprenant dans une œuvre musicale, ce type d'association d'éléments sonores en superposition nous est pourtant des plus familiers. En effet, il n'en va pas autrement dans la vie de tous les jours. À titre d'exemple, imaginons-nous nous promenant dans les bois, appréciant de façon globale les chants variés des oiseaux auxquels s'ajoutent le son de l'écoulement d'un ruisseau et le bruit du vent dans les feuilles, éléments sonores auxquels peuvent se superposer le jappement du chien d'une ferme voisine et le son lointain d'une scie à chaîne. Cela peut se révéler d'une grande et poétique beauté.

En prenant ce type de situation d'écoute comme modèle, la dissociation *élémentielle* permet d'ouvrir l'espace musical à la dimension de tout l'environnement, faisant par le fait même appel à une écoute sensiblement différente de celle qui est normalement sollicitée lors des concerts traditionnels. Les scientifiques emploient le terme *everyday listening*⁵. Cela nous amène aussi à la notion de paysage sonore⁶ et touche à la question de la perception. Nous reviendrons sur ces questions.

L'idée présentée ici est celle de la conception d'une musique dont la mise en forme est basée sur la rencontre de ces éléments indépendants.

Il m'a fallu pour y parvenir trouver de nouvelles façons de construire l'articulation rythmique de l'œuvre et également développer un système d'écriture adéquat à celles-ci. Cette question sera abordée au chapitre II.

⁵ William Buxton, William Gaver, Sara Bly *Auditory Interfaces: The Use of Non-Speech Audio at the Interface*, Chapter 5: *Everyday Listening*, p. 5.1 à 5.22, billbuxton.com, 1994.

⁶ On pense ici bien sûr à l'essai écrit par le compositeur R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, J.-C. Lattes, collection Musiques et musiciens, 1979.

2. La dissociation *élémentielle* dans la musique de Charles E. Ives

*L'auteur se souvient avoir entendu jouer, enfant, un petit orchestre dont les musiciens étaient disposés en deux ou trois groupes autour de la place. Le groupe principal, placé au centre de l'estrade d'un kiosque, jouait la plupart du temps les thèmes principaux, tandis que les autres faisaient entendre, des toits et des vérandas avoisinants, les variations, le refrain, et ainsi de suite.*⁷

Charles E. Ives

Aussi, on relate souvent dans la littérature musicale cette expérience qu'aurait faite Ives du haut du clocher de Danbury alors que deux fanfares, venant de deux côtés de la ville et jouant des musiques différentes, convergeaient l'une vers l'autre.⁸

Le cas de Charles E. Ives œuvrant, au tournant du siècle dernier, au sein d'une culture savante qui n'en est encore à l'époque qu'à ses débuts, est fascinant. Considéré comme l'un des premiers grands compositeurs américains, sinon le premier, Ives a ouvert à ses successeurs la voie vers une grande liberté créatrice.

On sait que le père de Charles Ives, musicien et chef de fanfare, s'adonnait à des expériences musicales de toutes sortes : polytonalité, micro-intervalles, polyrythmie, etc. Tout pour cet homme semblait matière à exploration. Cela en soi est des plus étonnants, considérant que George Ives vécut aux États-Unis dans la seconde du XIX^e siècle (1845 - 1894). On peut aisément imaginer à quel point la formation musicale reçue de son père de même que les expériences citées plus haut (et sûrement plusieurs autres) ont par la suite orienté la pensée du compositeur.

Nous prenons pour acquis que le travail créateur, dans n'importe quel domaine, met toujours au défi la pensée dominante. Un physicien qui raffine l'expérience d'hier, un ingénieur qui ne cherche qu'à améliorer des dispositifs existants, un artiste qui se borne à des styles et à des techniques éculées sont, à juste titre, considérés comme manquant d'imagination créative. Les travaux passionnants, que ce soit dans le domaine des sciences, de la technologie ou des arts,

⁷ Charles E. Ives, *La musique et son futur*, traduit de l'anglais, revue Contrechamps, no 7 (décembre 1986), Ed. L'Âge d'Homme.

⁸ Sources : Grande encyclopédie Larousse (<https://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedie/page/7370>), Frédéric Bisson, Comment bâtir un monde: Le Gai Savoir de Gustav Mahler, ed. Chromatika, 2012, p. 116, Universalis.fr (<https://www.universalis.fr/encyclopedie/charles-ives/1-experiences-et-decouvertes/>), mais cette source mentionne qu'il s'agit plutôt du père de Ives.

*sondent les limites de la compréhension et tentent de créer des alternatives aux hypothèses conventionnelles.*⁹

Noam Chomsky

S'il est un compositeur qui correspond à cette affirmation, c'est bien Charles Ives. Ce compositeur, isolé et coupé des plus récentes innovations qui avaient lieu en Europe à son époque, représente à lui seul une sorte de génération spontanée, chose plutôt rare dans le domaine de la création artistique.

Toute sa vie, Ives dira tenir de son père son penchant pour l'exploration et l'innovation. Ces innovations, il les aura donc faites dans une ignorance relative (sinon totale) de ce qui se faisait au sein des avant-gardes musicales en Europe au même moment.¹⁰

Son penchant pour l'exploration semblait donc n'avoir aucune limite, tant sur le plan du matériau des hauteurs - polytonalité, poly-harmonie, chromatisme, atonalité, emploi de clusters – que sur le plan du rythme : emploi de la polymétrie, de la polyrythmie et de la stratification rythmique.

Dès 1891, son œuvre pour orgue *Variation on « America »* présente, dans les interludes qui séparent les parties II et III et les parties IV et V, une écriture nettement bitonale.¹¹ Reprenons ici les termes d'Elliot Carter tels que rapportés par Laurent Denave¹² : « Mais c'est encore Ives qui explora le champ rythmique de la façon la plus poussée [...] en menant ces explorations plus loin que n'importe quel autre compositeur de son époque ». ¹³

Ives innovera également sur le plan de la forme avec l'emploi de ce que Peter Buckholder nomme la forme cumulative. *The Camp Meeting (ca 1907-11), is again based on hymn tunes and uses procedures of motivic fragmentation and development from European symphonic*

⁹ Noam Chomsky, *Réflexions sur l'université*, Raisons d'agir, Paris, Raisons d'agir, 2010, p 46 in Denave Laurent, *Un siècle de création musicale aux États-Unis*, Ed. Contrechamps, 2012.

¹⁰ Voici les références me permettant de l'affirmer :

Charles E. Ives, *Essays before a sonata*, The Knickerbocker press, New York, 1920.

Charles E. Ives, *Memos*, édité par John Kirkpatrick, Calder and Boyars, Londres, 1973, p. 12 à 15, 27, 28, 42 à 50.

Elliott Carter, *La Dimension du temps : Seize essais sur la musique*. Éditions Contrechamps, Genève, 1998, p. 80.

¹¹ Laurent Denave, *Un siècle de création musicale aux États-Unis*, Ed. Contrechamps, Genève, 2012, p. 58.

¹² Laurent Denave, *Charles Ives, la naissance de la modernité musicale aux États-Unis*, Ed. Aedam Musicae, Château-Gontier, France, 2017, p. 33.

¹³ Elliott Carter, *La dimension du temps*, Ed. Contrechamps, Genève, 1998, p. 159.

*music. [but] It differs from the First Quartet in using a new form, called, cumulative form, in which the hymn tune theme appears in its entirety only at the end, after it is developed*¹⁴.

Enfin, Ives explorera aussi la musique en quarts de tons dans *Three Quarter-Tone Pieces* pour deux pianos (1923-1924)¹⁵ et la spatialisation des interprètes, notamment dans la 4^e symphonie dans laquelle le compositeur fait appel à un « orchestre distant » (« distant choir ») et un ensemble de percussion en décalage rythmique avec le reste de l'orchestre que, semblerait-il, il aurait souhaité voir installé sous la scène.¹⁶ Une autre œuvre où Ives utilise la spatialisation est évidemment *The Unanswered Question*. Nous y reviendrons.

Mais, toutes les expérimentations auxquelles s'est adonné Ives ne représentaient pas pour lui une fin en soi. Ives était, on le sait, fortement imprégné par la pensée transcendantaliste¹⁷, et son travail de composition l'était tout autant. Citons Gianfranco Vinay sur cette question :

*En ce sens, les différentes expérimentations de Ives constituent une tentative pour communiquer le plus de métaphores possibles, en explicitant le plus grand nombre possible de vérités. L'ambition ultime de Ives était de créer un langage transcendantal capable de franchir les barrières de l'incommunicabilité et de percer le voile épais des apparences.*¹⁸

*Ainsi, dans son essai*¹⁹, dans le chapitre consacré à Emerson, lorsque Ives cite un passage du livre *Modern Painters de Ruskin*²⁰ sur l'imagination pénétrante, (laquelle constitue l'une des formes les plus puissantes d'inspiration)²¹, il adhère totalement à l'idée d'une nature offrant à la connaissance sa structure conceptuelle et formelle. Cette conviction, qui fut à la base de la poésie de l'œuvre d'Emerson, de Thoreau et de Whitman est fondamentale, en tant qu'elle permet de comprendre à quel point l'intérêt de Ives pour toute sorte d'expérimentations sonores nouvelles et inusitées, traduisait sa volonté d'interpréter la nature sous des perspectives toujours différentes.²²

¹⁴ J. Peter Buckholder, *Ives and the Four Musical sTraditions*, texte colligé dans *Charles Ives and His World*, Princetown University Press, Princetown, New Jersey, 1996.

¹⁵ Donc, simultanément aux premières expériences d'Alois Hába (1893-1973) et d'Ivan Wyschnegradsky (1893-1979) et un peu après le mexicain Julián Carrillo Trujillo (1875-1965).

¹⁶ Source internet : <http://absolutezero.lfr1.net/t34-charles-ives-la-4eme-symphonie>.

¹⁷ Le transcendantalisme est un mouvement philosophique et littéraire née en Nouvelle-Angleterre dans les années 1830. Parmi ses principaux représentants, l'on retrouve Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Henry David Thoreau (1817-1862), Nathaniel Hawthorne (1804-1864) et Amos Bronson Alcott (1799-1888) à qui Ives a dédié chacun des mouvements de sa célèbre 2^e sonate pour piano, dite *Concord Sonata*.

¹⁸ Gianfranco Vinay, *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*, Ed Tum/Michel de Maule, Paris, 2001, p. 162.

¹⁹ Charles E. Ives, *Essays Before a Sonata*, The Knickerbocker Press, New York, 1920.

²⁰ John Ruskin, critique d'art, écrivain et peintre né en 1819 à Londres – Décédé en 1900. Source Wikipedia.

²¹ Charles E. Ives, Préface de la partition de la 4^e symphonie, Associated Music Publishers, New York, 1965.

²² Gianfranco Vinay, *ibid*, p. 160.

Une des principales caractéristiques de la musique de Ives, du moins la plus originale selon moi, est la superposition d'éléments divers (mélodies ou autres), ce que Nachum Schoffman nomme *polyphonie complexe*.

Dans nombre de ses œuvres, on trouve plusieurs niveaux contenant souvent des événements différents ou d'allures différentes. Tout élément²³ peut être organisé de manière à ce qu'il apparaisse à différents niveaux dans une disposition différente et même incompatible. [...] Chaque niveau pouvant constituer une structure relativement autonome, il en résulte ce qu'on pourrait appeler [...] une polyphonie complexe d'événements simultanés, mais différents ou même incompatibles.²⁴

Est-ce à dire qu'à chaque fois que Ives superpose des éléments (mélodies ou autres) se crée une dissociation suffisante pour permettre de rattacher l'œuvre ou le passage en question à la notion de musique *élémentielle* ? La réponse est non. Pour que l'effet se produise, les éléments doivent généralement se différencier à la fois au niveau du matériau de hauteurs *et* au niveau de l'articulation rythmique et ce, essentiellement en termes de périodicité. Il faut savoir également que l'emploi de différents langages ou de citations, chez Ives, ne se fait pas toujours en superposition. Le compositeur fait assez souvent appel, à cet égard, à la rupture discursive.²⁵

Revenons sur l'œuvre qui m'a tellement marqué, *The Unanswered Question*. Cette dernière débute avec une progression harmonique à caractère modal (*sol* mixolydien) exécutée par les cordes, qui, selon la volonté du compositeur, doivent se trouver en coulisse. Cette section de l'orchestre s'en tiendra à cette progression sans grandes tensions harmoniques tout au long de l'œuvre. À cela se superpose une trompette qui, dans une sorte d'appel, pose *la* question du sens de l'existence (*The trumpet intones "The Perennial Question of Existence"*²⁶). Cette ligne mélodique, jouée à sept reprises (avec une légère variante - se terminant parfois sur *do*, parfois sur *si*), est clairement atonale. Quant aux répliques des bois (tentant sans succès de donner *la* réponse), leur écriture est harmoniquement très tendue et favorise grandement le chromatisme.

²³ Ici, Schoffman utilise à la fois les mots « événement » et « élément ». Notons au passage que lorsqu'est venu le temps de forger un terme qui convienne à mon propos, j'ai hésité entre ces deux mots. Les mots « événementiel » et « élémentaire » étant déjà fortement chargés de sens, j'avais donc le choix entre *événementaire* et *élémentiel*. Avouons que de ces deux néologismes potentiels, le second a meilleure allure, sonne beaucoup mieux.

²⁴ Nachum Schoffman, *Ives, un exemple de polyphonie complexe*, revue Contrechamps, no 7 (décembre 1986), Ed. L'Âge d'Homme.

²⁵ De bons exemple de cela sont le quatuor à cordes no 2 (mes. 34 à 42 du 2^e mouvement) et le 2^e mouvement de *l'Orchestral Set no 2* dans son ensemble.

²⁶ Charles E. Ives - Avant-propos (Foreword) de la partition de *The Unanswered Question*, Southern Music Publishing Co. Inc., U.S.A. (1953).

Pour en revenir aux cordes, représentant *The Silences of the Druids - Who Know, See and Hear Nothing*²⁷, elles maintiennent tout au long de l'œuvre une indifférence totale face à ce qui se déroule sur scène. Se crée alors une espèce de tableau sonore dans lequel ces trois éléments, tel des personnages, expriment des réalités qui leurs sont propres dans une sorte d'incommunicabilité réciproque.

Loin d'être la seule œuvre de Ives faisant appel à ce genre de procédé, *The Unanswered Question* est marquante en ce sens que, dans l'ensemble du corpus du compositeur, elle est, selon la définition que j'en donne, la seule pièce dans laquelle ce type de dissociation entre les éléments est maintenu du début à la fin et cela, sans que le compositeur ne fasse appel à la citation ou au pastiche.

En réalité, avec ou sans citations, l'effet de détachement dont il est ici question n'est pas aussi fréquent dans l'œuvre de Ives que l'on pourrait le croire. On en retrouve bien sûr plusieurs autres exemples dans son œuvre, mais cela apparaît généralement de façon fortuite et souvent uniquement pour quelques mesures. Malgré le fait que Ives fasse abondamment appel à la superposition, l'on retrouve dans l'ensemble très peu de moments où l'effet de dissociation s'opère sur une longue période. Font entre autres exceptions à ce constat l'œuvre pour orchestre *Central Park in the Dark* et quelques courtes pièces²⁸ issues des « Sets » pour petit orchestre²⁹ de même que le 2^e mouvement de *Three Places in New England - II. Putman's Camp, Redding, Connecticut* (exception faite de la fin peut-être, lorsque l'accumulation des éléments devient trop grande). Outre ces exemples, on trouvera, à l'annexe 1, un relevé exhaustif de ces moments.

Nous l'avons vu, la superposition d'éléments n'entraîne pas nécessairement l'effet de détachement, et l'emploi de ce procédé chez Ives ne conduit pas toujours à des dissociations perceptibles. Il faut pour cela que les éléments se caractérisent de façon variée en se différenciant au sein de plusieurs paramètres. Également, pour que le détachement soit perçu, encore faut-il que le tout conserve une certaine limpidité.

²⁷ Ibidem.

²⁸ J'en ai identifié quatre parmi les 23 écoutés.

²⁹ Ives a regroupé en onze suites plusieurs très courtes pièces pour orchestre de chambre. Dix Sets for Chamber Orchestra (ou for Small Orchestra) et un Set for Theater Orchestra.

Souvent chargés et abondants en matériaux divers ou contenant des éléments insuffisamment différenciés, certains passages de la musique de Ives faisant appel à la superposition se présentent telles des textures complexes tenant davantage du foisonnement que de l'illustration d'éléments autonomes en détachement. On ne doutera pas cependant que cela ait été voulu par le compositeur. À cet égard, le 4^e mouvement de la 4^e symphonie constitue un exemple éloquent. L'impression de dissociation s'esquisse timidement au début (mesures 5 à 11), vers le milieu (mesures 32 à 39) pour réapparaître à la fin (à partir de la mesure 64), et donc ne s'y affirme que pour quelques moments fugitifs. Dans le reste du mouvement, la stratification rythmique est tellement dense que, malgré une périodicité rythmique indépendante de l'ensemble de percussions, il n'est possible de percevoir le tout autrement que comme une masse complexe, de laquelle, çà et là, émergent quelques bribes mélodiques et quelques citations.³⁰

On constate donc que les moments où l'on perçoit un réel détachement des éléments ne sont pas si nombreux dans le corpus total des œuvres de Charles Ives. Deux œuvres et quelques mouvements complets, auxquels il faut ajouter quelques dizaines de passages tout au plus. Il est alors permis de se demander si la dissociation des éléments est, avant tout, sciemment recherché par le compositeur. Peut-être pas. Peut-être n'est-ce qu'une simple résultante d'une approche cherchant simplement à traduire librement ce que Ives nommait la « substance ».

L'écriture de Ives est généralement très expérimentale et éminemment innovatrice pour l'époque. Nous avons peut-être ici un élément de réponse. Dans son article *Ives : un exemple de polyphonie complexe*, Nachum Schoffman nous dit que Ives invente ce qui est nécessaire à la réalisation de son idéal musical, trouvant *la tradition ni assez vigoureuse, ni assez vraie pour représenter la réalité*.³¹

Bien qu'il fût certainement conscient de l'effet de dissociation créé par moments dans sa musique, je ne crois pas que cela fusse au cœur de sa démarche. Ce n'en était très certainement pas l'essence. Ives s'octroyait simplement toute la liberté nécessaire à l'expression de ses inspirations artistiques, y intégrant même des influences extérieures ayant une facette spirituelle

³⁰ Notamment de l'hymne *Nearer, My God, to Thee*, hymne célèbre pour avoir été joué sur le Titanic en perdition.

³¹ Nachum Schoffman, *Ives : un exemple de polyphonie complexe*, revue Contrechamps, no 7 (décembre 1986), Ed. L'Âge d'Homme.

importante fortement inspiré par les représentants du transcendantalisme américains³². L'innovation technique par et pour elle-même l'intéressait peu.

Son intention était avant tout de traduire l'âme américaine et non d'épater avec de quelconques effets musicaux inusités. En cela, il est toujours resté en accord avec les valeurs morales issues de la philosophie transcendantale autant qu'avec la recherche d'authenticité qui l'animait. À cet égard, Ives faisait une très nette distinction entre « substance » et « manière ».

*Le concept de nature et la recherche d'un langage transcendantal ont déterminé le type de forme que Ives entendait imposer au processus créatif, sans que celui-ci ne tombe dans la « manière ». Il nous reste à comprendre par quels moyens Ives se proposait d'exprimer cette « substance », qu'il considérait comme une garantie d'universalité, et comme la seule vraie valeur dont pouvait se prévaloir une œuvre d'art. La réponse à cette question réside dans l'attitude constante que Ives adopte vis-à-vis du processus compositionnel.*³³

Citons Ives lui-même :

*On peut admettre la futilité de vouloir remonter la source ou l'impulsion première d'une inspiration artistique sans pour autant douter que les qualités ou les attributs humains faisant partie d'une personnalité puissent être suggérés par la musique, et que les intuitions artistiques qui leur correspondent puissent être restituées à travers elle. En fait, parvenir à réaliser cela est un problème plus ou moins arbitraire pour un esprit ouvert, plus ou moins insoluble pour un esprit plein de préjugés.*³⁴

Les œuvres de Ives sont pratiquement toujours des musiques à programme, mais pour lui, la musique doit pouvoir évoquer quelque chose de plus profond que la simple illustration d'un lieu, d'un phénomène ou d'un personnage. Cela doit être en lien avec l'essence des choses, avec la « substance » telle qu'il l'entendait.

Qualifiée par lui de valeur supérieure, la « substance » est liée à la nature et tient de la conscience spirituelle, de la vigueur des sentiments ainsi que des valeurs nobles que sont la sincérité et l'authenticité. « Dans une qualité artistique humaine, la substance suggère le fond d'une

³² Mouvement littéraire et philosophique américain du XIX^e siècle. Ives aura consacré quatre chapitres à autant de ses représentants dans *Essays before a Sonata* (1920) : Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Amos Bronson Alcott (1799-1888), Henry David Thoreau (1817-1862).

³³ Gianfranco Vinay, *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*, Ed Tum/Michel de Maule, Paris, 2001, p. 164.

³⁴ Charles E Ives. *Essais avant une sonate*, traduit de l'anglais par Carlos Russi avec la collaboration de Vincent Barras, revue Contrechamps, no 7 (décembre 1986), Ed. L'Âge d'Homme, p. 58.

conviction qui naît dans la conscience morale et dont la maturité, en tant que résultat de tout ce développement, est représentée finalement dans une image mentale. »³⁵

Quant à la « manière », il s'agit pour Ives d'une valeur inférieure. « La manière engendre une ingéniosité entêtée uniquement pour être ingénieuse (...) une sorte d'arrangement intérieur, artificiel, mental, de choses vite assemblées et qui ont été apprises et étudiées »³⁶ Pour Ives, la manière c'est la technique et le talent, la substance c'est l'intuition profonde de l'âme, le génie.

Donc, bien que Ives ait certainement été conscient de l'effet de dissociation perceptible dans certaines de ses œuvres, il semble que le but recherché n'eut jamais été celui-là.

Si l'on fait abstraction de *The Unanswered Question*, l'effet de détachement chez Ives provient le plus souvent de l'utilisation de la citation placée en superposition au reste de la matière sonore. Qui plus est, il est important de comprendre que l'emploi de la citation chez Ives joue un rôle intimement lié à la « substance », à la signification profonde de l'acte de composition. D'ailleurs, les citations n'apparaissent pas toujours en superposition. Elles s'articulent souvent dans un processus qui s'opère en rupture discursive ou dans un savant contrepoint mélodique qui les entrelacent à d'autres mélodies. Dans ce dernier cas, même si le phénomène s'inscrit dans la polytonalité, l'effet de détachement ne se produira la plupart du temps que si les éléments en présence ne sont pas rythmiquement en concordance périodique. Bien qu'il ait sûrement été conscient de l'effet produit, le choix de superposer un air connu à une texture musicale déjà en place relève chez Ives davantage de l'expression de son monde intérieur, de la « substance » de son propos, comme nous l'avons dit précédemment, que du désir de produire un quelconque effet sonore (la manière).

³⁵ Ibidem. Le passage original se lit comme suit : « Substance in a human-art-quality suggests the body of a conviction which has its birth in the spiritual consciousness, whose youth is nourished in the moral consciousness, and whose maturity as a result of all this growth is then represented in a mental image. »
Extrait de: Charles Ives, *Essays Before a Sonata* », The Knickerbocker Press, New York, 1920, p. 88.

³⁶ Ibid, p. 72.

3. La spatialisation musicale

« *La musique de demain sera spatiale.* »³⁷
Edgar Varèse

Quel avantage y aurait-il à créer un paysage animé d'éléments sonores autonomes, si c'était pour le présenter de façon frontale tel un écran accroché au mur ? En ce sens, tout l'intérêt du geste compositionnel réside dans la possibilité de faire en sorte que l'auditeur puisse se sentir baigné par les éléments sonores qui l'entourent, comme s'il faisait lui-même partie du paysage. Il est agréable, par exemple, de regarder une photo des Alpes ou un film documentaire les présentant. Avouons que c'est encore bien mieux d'y être. Écouter une musique lorsque tous les musiciens sont disposés sur scène, c'est faire porter son attention sur quelque chose qui se déroule *devant nous*, qui est extérieur à soi. Par analogie, lorsque les musiciens nous entourent, nous ne regardons plus une image, nous sommes *dans* l'image, dans le paysage.

Il faut cependant préciser que, par spatialisation musicale, j'entends ici la mise en espace des sources sonores. Notons que, dans le cadre de ma recherche, j'ai constaté que la notion de spatialisation musicale est, plus souvent qu'autrement, traitée en tant que métaphore formelle ou spectrale (ce dernier terme étant relatif au timbre) du son et se rapporte le plus souvent à la représentation spatiale liée aux conventions d'écriture des partitions (son aigu représentés vers le haut, sons graves vers le bas et le temps sur le plan horizontal). À cela s'ajoute le rôle que les formes, dans leurs représentations spatiales, peuvent jouer dans le processus de composition.³⁸

³⁷ Portail de la musique contemporaine, *Spatialisation*,
<http://www.musiquecontemporaine.fr/doc/index.php/spatialisation>.

³⁸ - Francis Bayer, *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Maria Harley, *Musique, espace et spatialisation, Entretien de Iannis Xenakis avec Maria Harley*, Revue Circuit, vol. 5, no 2, Les Presses de l'Université de Montréal, 1994, pratiquement toute la première partie de l'entrevue.
- Jean-Baptiste Barrière (coord.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991, p. 273.
- Pierre Mardaga, *La musique et les sciences cognitives*, Liège, 1989, p. 287 et 293.
- Makis Solomos, *Notes sur la spatialisation de la musique et l'émergence du son* in *Le son et l'espace*, sous la direction de Hugues Genevois et Yann Orlarey, Lyon, Aleas, 1998, p. 105 à 125.

Aussi intéressantes que puissent être les réflexions qui découlent de ces façons de considérer l'espace en musique, elles ne servent que peu les questions sur lesquelles je propose de me pencher dans le cadre de ce travail. Je me limiterai donc à la question de la spatialisation des sources sonores.

La spatialisation des sources musicales ne date pas d'hier. Dès le milieu du XVI^e siècle, Adrian Willaert et son élève, Andrea Gabrieli la pratiquait dans les antiphonaires à deux ou à trois chœurs. Ils furent suivis en cela par Giovanni Gabrieli et plus tard par Claudio Monteverdi qui, entre autres, tirèrent partie de la particularité architecturale de la Basilique St-Marc de Venise, qui possédait deux loges se faisant face.

L'idée de disposer les interprètes en plusieurs endroits distants fut quelque peu oubliée lors des deux siècles qui suivirent. Au XVII^e, on peut toutefois observer que Bach utilise ce traitement dans *La Passion selon St-Matthieu*, qui présente deux orchestres et deux chœurs disposés en situation d'opposition. Mozart, au XVIII^e siècle, utilise parfois la disposition spatiale des musiciens dans certains de ses opéras. De même, au XIX^e siècle, quelques exemples de spatialisation peuvent être observés, notamment dans le *Tuba Mirum* du *Requiem* de Berlioz (1837), dans lequel quatre sections de cuivres sont disposés aux quatre coins de la salle, ainsi que dans le *Tuba Mirum* du *Requiem* de Giuseppe Verdi (1874). Le phénomène se retrouve également dans la *Symphonie no 2* de Gustav Mahler (1895), où des trompettes sont cachées au public.

Mais « [...] les exemples de musique instrumentale spatialisée sont longtemps restés relativement rares »³⁹, et il faut attendre le XX^e siècle pour voir apparaître de façon significative un certain emploi, d'abord timide, de la spatialisation instrumentale. Debussy l'avait imaginé⁴⁰,

³⁹ Guy Lelong, *Musique in situ*, Revue Circuit, vol. 17, no 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p.14.

⁴⁰ « En somme, pourquoi l'ornement des squares et promenades est-il resté le monopole des seules musiques militaires ? [...] Il me plairait d'imaginer des fêtes plus inédites, participant plus complètement au décor naturel. [...] Par cela même, la possibilité d'une musique construite spécialement pour "le plein air", toute en grandes lignes, en hardiesses vocales et instrumentales qui joueraient et planeraient sur la cime des arbres dans la lumière de l'air libre. [...] Peut-être trouverait-on le moyen de se libérer des petites manies de forme, de tonalités arbitrairement précises qui encombrant si maladroitement la musique. [...] La collaboration mystérieuse des courbes de l'air, du mouvement des feuilles et du parfum des fleurs s'accomplirait, la musique pouvant réunir tous ces éléments dans une entente si parfaitement naturelle qu'elle semblerait participer de chacun d'eux... ». Claude DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Dorbon-aîné, 1921, p.69 et 70.

mais outre certaines musiques de Charles Ives et *Hyperprism* d'Edgar Varèse (1922-1923), ce n'est pas avant le troisième quart du XX^e siècle pour en retrouver un peu plus abondamment des exemples, notamment *Gruppen* (1955-1957) et *Carré* (1958-1959) de Karlheinz Stockhausen, de même que *Terretéktorh* (1965-1966) et *Nomos gamma* (1968), deux œuvres où les musiciens sont disposés parmi le public, ainsi que *Persephassa* (1969) de Iannis Xenakis.

Dans le dernier quart du siècle dernier, la pratique pris sensiblement plus d'importance. Notamment en France, certains compositeurs tels Gérard Grisey, Pascal Dusapin et Pierre Boulez (*Répons*, 1981) l'ont utilisée. Quant au compositeur d'origine portugaise, Emmanuel Nunes (1941-2012), ce dernier fit de la spatialisation le cœur de son travail de création. Plus près de nous, il faut nécessairement mentionner le compositeur canadien anglais, Raymond Murray Schafer avec notamment *Music for Wilderness Lake* (1979), son œuvre pour douze trombones disposés autour d'un lac.

Néanmoins, c'est surtout dans le champ des musiques électroacoustiques que le paramètre de la spatialisation prendra de l'importance dans les dernières décennies du siècle précédent avec, notamment, *Poème électronique* de Varèse (Exposition universelle de Bruxelles, 1958) et l'invention de l'orchestre de haut-parleurs (*acousmonium*) par François Bayle en 1974. Soulignons qu'en électroacoustique, la spatialisation relève d'une nécessité : celle de susciter l'intérêt des auditeurs qui, dès les débuts, ne voyait pas bien l'intérêt de se déplacer vers une salle de concert pour retrouver les mêmes conditions d'écoute que leur offrait leur chaîne stéréo. Comme l'écrivait jadis Platon dans *La République* (Livre II), la nécessité est souvent mère de l'invention.

Pour en revenir à la spatialisation en musique instrumentale, depuis les dernières années du siècle passé, bien que cela ne soit pas monnaie courante, il n'est tout de même pas si rare d'assister à un concert dans lequel une ou plusieurs œuvres utilisent ce moyen. Pour ma part, j'utilise la spatialisation des interprètes depuis le début des années 1990⁴¹. En 1992, les compositeurs Alain Lalonde, Alain Dauphinais et moi-même fondions *Espaces sonores illimités*, un collectif consacré à la spatialisation musicale qui a réalisé ou participé depuis à une douzaine d'événements. Depuis 1990, outre mon travail au sein de ce collectif, j'ai écrit huit

⁴¹ *Environnement 240*, événement *Sonoguide*, Faculté de musique de l'Université de Montréal, 1990, *Théâtre navrant*, Salle Redpath, Montréal, SMCQ, 1991.

autres œuvres utilisant la spatialisation⁴². À cet égard, lorsque je la pratique, elle est pour moi un paramètre musical aussi important que les hauteurs, le rythme ou le timbre. Je soulignerai aussi que les œuvres en question, bien qu'elles puissent souvent s'adapter ailleurs, sont toujours écrites en fonction des lieux où elles doivent être créées.⁴³

Mais pourquoi spatialiser ? Quelle en est la motivation ? L'ouverture en trois dimensions (quatre en y ajoutant la dimension temps) créée par la mise en espace des sources sonores de la musique est à la base de mon travail :

*Il n'y avait pas au départ de motivation philosophique à ça, sinon un besoin plus ou moins conscient de remettre en question la formule traditionnelle du concert. Et puis le fait de changer la provenance habituelle des sons ouvre une autre dimension, un nouveau paramètre aussi important que la hauteur, la durée, la dynamique et le tempo. [...] Je ne saurais dire pourquoi j'imagine dans le cadre de la composition que tel instrument ou groupe d'instruments devrait être situé naturellement à gauche devant, ou à droite derrière ; c'est probablement relié à l'inconscient. Mais nous avons découvert en la pratiquant que cette façon de composer commande un autre type d'écoute.*⁴⁴

Mais les motivations peuvent varier d'un compositeur à l'autre. Pour mon collègue Alain Lalonde, c'est le nécessaire renouvellement de la formule du concert traditionnel qui sert de motivation. Citons-le ici dans une entrevue donnée à Jean-Philippe Beaudin du *Devoir* en 1988 et reprise partiellement dans l'article de Réjean Beaucage :

*Faire de la musique n'a de sens que si l'on rejoint les autres, confie-t-il avec candeur. Pour rompre avec l'attitude passive, presque voyeuriste, du public au concert, poursuit Lalonde, il était nécessaire de briser la barrière (topologique et psychologique) qui sépare encore les spectateurs des instrumentistes.*⁴⁵

⁴² *Le chant des grandes coques*, Symphonies portuaires Pointe-à-Callières, 1997

In auditorium, OSM, SMCQ, 1998,

À six, Ensemble Polyrythmia, Sofia, Bulgarie, 1999,

À huit, quatuor de saxophones Quasar, SMCQ, 2001,

Sonarium, installation collective, événement Flora, 2006,

21 courtes pièces, ensemble Allogène, festival MNM, 2013,

L'Être et la réminiscence, Nouvel ensemble moderne, 2017,

L'autre, Cegep de Sherbrooke, commande dans le cadre du Prix collégien de musique contemporaine, 2019.

⁴³ Voir à cet égard : Réjean Beaucage, *Le cas d'Espaces sonores illimités*, Revue Circuit, vol. 17, no 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.

⁴⁴ Réjean Beaucage, *Le cas d'Espaces sonores illimités*, Revue Circuit, vol. 17, no 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 41.

⁴⁵ Jean Philippe Beaudin, *Alain Lalonde – Briser la barrière entre le public et les instrumentistes*, *Le Devoir*, 7 avril 1988. Également cité dans Beaucage 2007 (ibid.).

Mais nous pouvons penser que pour beaucoup de compositeurs qui pratiquent la spatialisation, que ce soit en en musique électroacoustique ou instrumentale, c'est l'expérience immersive qui, avant tout, est recherchée.

4. L'immersion et l'impression de paysage

Dans un paysage, les collines au loin émergent l'une derrière l'autre jusqu'à l'horizon ; on pourrait obtenir quelque chose de semblable en présentant une musique. Trop souvent la musique semble faite d'un seul plan, même quand elle est jouée par un maître en matière de dynamiques.

Charles E. Ives ⁴⁶

À la fin du XXe siècle et depuis, les expériences de musique immersive se sont multipliées. Si cela reste relativement occasionnel en musique instrumentale, c'est depuis longtemps la norme en électroacoustique. Il ne se trouve pratiquement plus de concert de musique électroacoustique qui se présente autrement que sur un orchestre de haut-parleurs. Bien que bon nombre des œuvres qui y sont présentées soient encore sur support stéréo, beaucoup parmi les gens qui se chargent de la diffusion (souvent les compositeurs eux-mêmes) sont passés maîtres dans l'art du mouvement et, utilisant au mieux les positions et caractéristiques des nombreux haut-parleurs, savent créer l'illusion que les sources sonores sont multiples. Pour l'auditeur, la sensation d'immersion est souvent saisissante.

Mais l'expérience immersive est-elle suffisante pour créer l'impression de paysage ? À mon avis, la réponse est non. C'est une question de densité ainsi que de diversité des éléments sonores. En somme, on pourrait dire que c'est une question d'horizon. On peut très bien s'immerger sous l'eau dans une piscine, mais avouons que les horizons y sont plutôt limités. Pour donner un autre exemple, imaginons-nous dans le stationnement d'une entreprise d'excavation entourés par une machinerie nombreuse dont tous les moteurs sont en marche. On se sentira certes submergé par le son, mais l'espace nous apparaîtra clos, et cela même si le stationnement en question est entouré de champs et de prés fleuris. On comprendra donc qu'une texture dense, faite de matériaux sonores semblables ou ayant une grande parenté, ne puisse

⁴⁶ Charles E. Ives, *La musique et son futur*, Revue Contrechamps, No. 7, décembre 1986.

réellement produire une impression de paysage. Un paysage, sur le plan sonore, est composé d'éléments distincts ayant en apparence peu ou pas de liens entre eux.

Comme d'autres, j'avoue avoir fortement été inspiré, vers le milieu des années 1980, par la lecture du livre de Raymond Murray Schafer dont le titre de la version française est *Le paysage sonore*⁴⁷. L'expression est tirée de la traduction française du terme « Soundscape », abondamment utilisé par Schafer dans cet ouvrage. Le terme tire son origine d'un article publié en 1969 par Michael Southworth, alors étudiant en urbanisme (PhD) au MIT à Boston.⁴⁸

La définition du terme « paysage sonore » (*soundscape*) communément acceptée est celle de tout environnement sonore perçu par l'être humain. Donc, toute situation d'écoute, même la plus restreinte et la plus cloisonnée, donne lieu à un *soundscape*, à un paysage sonore. À cet égard, les exemples donnés précédemment (immersions en piscine, auditeurs entourés par de la machinerie lourde en marche), entrent tout autant dans la définition de paysage sonore qu'une dizaine de musiciens disposés en plein champ et se répondant sur une vaste étendue. Cette définition, beaucoup trop large, ne convient pas réellement à mon propos et l'expression, prise comme telle, aussi pertinente soit-elle, n'est pas utile au regard de ce que je cherche à démontrer.

Sur le plan visuel, on ne parle pas de paysage lorsque l'on se trouve dans une pièce dont les rideaux sont tirés. Le fait d'assimiler le même type d'expérience à la notion de paysage, cette fois dans l'univers des sons, me semble dénaturer le sens même du mot *paysage*.

Un paysage est composé d'éléments disparates qui, la plupart du temps, nous semblent en dissociation. Mais aussi, selon mon optique, tant sur les plans visuel que sonore, l'impression de paysage fait appel à un degré minimum de vastitude et d'ouverture du champ de perception.

Schafer, quant à lui, oppose les concepts de paysages sonores *low-fi* et *hi-fi*⁴⁹. Associé à la ville, le paysage sonore *low-fi*, tel qu'il le définit, est restreint sur le plan de la perception en raison de la trop grande accumulation de sons de toutes sortes. Par exemple, le son produit par un trousseau de clés échappé sur le trottoir en plein centre-ville pendant l'heure de pointe risque

⁴⁷ R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, J.-C. Lattes, collection Musiques et musiciens, 1979.
Édition originale : *The Tuning of the World*, A.A. Knopf, New York, 1977.

⁴⁸ Michael Southworth, *The Sonic Environment of Cities*, Environment and Behavior, vol. 1 no 1, Boston, 1969.

⁴⁹ Ibidem, p. 69 et p. 107.

fort de ne pas être perçu par un individu se situant sur le trottoir opposé. Imaginons la même scène se produisant dans un village paisible sans circulation. Le son produit par la chute des clés, dans ce paysage sonore dit *hi-fi*, sera très clairement perceptible de l'autre côté de la rue et peut-être même par un individu situé à l'intérieur d'une maison en retrait dont les fenêtres seraient ouvertes.

Cette distinction nous est-elle utile ? Oui et non. Tout au plus, pourrait-on dire que l'impression de paysage, telle que je cherche à la définir, se rapproche davantage du concept de paysage sonore *hi-fi*. Pas totalement toutefois. Nous l'avons vu avec l'exemple de la machinerie lourde. Alors que, selon la définition de Schafer, si l'expérience en question se passe à la campagne, on dira qu'elle a lieu dans un paysage *hi-fi*. Pourtant, l'impression d'ouverture sera complètement gommée par l'effet de cloisonnement sonore produit par les moteurs, et cela, malgré la sensation d'immersion.

Pourrait-on alors parler de paysage musical ? Une simple recherche sur Internet démontre que l'expression est déjà bien présente et ce, dans bien des contextes. Elle a été utilisée à toutes les sauces, que ce soit pour décrire un milieu musical, la musique d'une époque, d'un pays, d'une ville ou d'une région du monde. Ou même encore comme titre d'un album de chansons romantiques ou comme nom d'un album de musique de relaxation. Peut-être pourrais-je alors tenter l'expression « paysage musical composé » ? « Composition musicale paysagère » ? Ces appellations ne me semblent pas davantage adéquates. Pour les besoins de cet essai, j'opterai donc pour l'expression « paysage sonore composé », et parlerai d'impression ou d'effet de paysage.

Lorsque les sources sonores sont disposées autour du public, trois paramètres agissent de manière à créer l'impression de paysage :

- 1- La vastitude du lieu.
- 2- Le degré de densité.
- 3- Une diversité des éléments sonores en présence.

Par vastitude du lieu, j'entends l'ampleur du champ d'action et la possibilité d'éloignement des sources musicales.

La densité correspond à la quantité d'information sonore perçue simultanément. À partir d'un certain degré d'accumulation d'information, l'impression de paysage devient de moins en moins perceptible. L'accumulation trop grande d'éléments, aussi disparates soient-ils, risquera d'altérer cette impression et le tout sera perçu tel une seule texture complexe.

Quant à la diversité des éléments, je renvoie le lecteur à la définition donnée dans ce texte à la dissociation *élémentielle* (p. 2).

Pour que l'impression de paysage soit perçue, ces trois aspects doivent être satisfaits dans une certaine proportion. Toutefois, le dosage peut varier. La force d'un paramètre peut très bien compenser la faiblesse d'un autre. Le détachement des éléments compensera aisément une présentation dans un lieu clos et relativement restreint. De même, l'impression de paysage sera créée, par exemple, malgré une texture musicale relativement dense et homogène, si cette musique est articulée dans un vaste espace extérieur.

Si la spatialisation favorise l'effet de dissociation, elle ne le crée cependant pas d'emblée. Parce qu'elle permet de créer l'impression de paysage, elle favorise grandement la perception de la dissociation. Mais est-elle nécessaire à cette dernière ? Pas vraiment. Si la spatialisation est une condition essentielle à l'effet de paysage, l'effet de paysage, bien qu'il en favorise la perception, n'est pas absolument essentiel à la dissociation *élémentielle*. L'écoute d'enregistrements stéréos dans de bonnes conditions d'œuvres qui recèlent un caractère *élémentiel* n'affecte que peu celui-ci. Si la dichotomie et l'éclectisme des éléments sont bien marqués, l'effet de détachement se produira tout de même. Ma première écoute d'une œuvre de Ives dans une salle de classe, si elle m'a tant inspirée, en est la preuve. Cependant, on peut dire que la spatialisation, en ouvrant de façon perceptible l'espace où se déploient les éléments formant la trame musicale, donne toute son ampleur à la dissociation *élémentielle*.

5. Les traces de dissociation *élémentielle* dans le répertoire

Les exemples d'œuvres ou de passages d'œuvres qui recèlent un caractère *élémentiel*, tel que je le défini dans cette thèse, m'apparaissent somme toute peu courants dans le répertoire. Les quelques exemples que je donnerai ici ne découlent cependant pas d'une recherche approfondie du répertoire contemporain. Je ferai seulement état, selon les critères que j'ai établi ici, de ce

qui se révèle *élémentiel* au gré des écoutes qu'il m'a été donné de faire au hasard des concerts et des d'enregistrements entendus au cours des quatre dernières décennies.

On peut citer Tōru Takemitsu (1930-1996), notamment pour son œuvre *Water Ways* (1978), où le détachement entre les éléments est notable. Il faut bien sûr mentionner le 3^e mouvement de *Sinfonia* de Luciano Berio, sorte de palimpseste où le compositeur superpose de nombreuses citations musicales et littéraires au 3^e mouvement de la *Symphonie no 2* de Gustav Mahler. On peut ajouter à cette courte liste une section du premier mouvement (*Introduction*) de la *Turangalila - Symphonie* d'Olivier Messiaen. Du chiffre 12 au chiffre 21, la stratification rythmique qui s'opère entre l'ensemble de l'orchestre et les cordes (auxquelles se joignent, de façon intermittente et avec un léger décalage, une partie des bois) provoque bel et bien un effet de dissociation *élémentielle*.

Je mentionnerai également les œuvres de deux compositeurs moins connus rencontrés au hasard de mes voyages et de mes échanges : la compositrice roumaine, Irinel Anghel (née en 1969) et le compositeur suisse dont on m'a fait découvrir la musique, Éric Gaudibert (1936-2012).

La musique d'Irinel Anghel, du moins pour la plupart des œuvres qu'il m'ait été donné d'entendre, recèle un caractère *élémentiel* affirmé. Cela est la conséquence d'un travail de composition prenant pour modèle la mécanique des rêves. Comme dans un rêve, les éléments sonores éclectiques et autonomes qui compose la plupart de ses œuvres, apparaissent et disparaissent sans liens formels apparents et avec une logique qui est intrinsèque à chacun. On peut citer les œuvres suivantes : *Mondes impossibles* (1998, pour orchestre), *Story of the Three Who Dreamed* (2000, pour quatre musiciens jouant divers instruments : piano, violon, alto, clarinette basse, khaen, tzitera, tromba lontana et percussion) et *Visions provoquées par un mystère* (2001, pour violoncelle, piano, percussion, khaen et bande).

J'ai également eu la chance de connaître la musique d'Éric Gaudibert à la suite d'un voyage en Suisse en 2011. On me remit alors un CD sur lequel figurait une de ses œuvres : *Albumblätter* (1991, pour flûte et orchestre de chambre). Sans conteste, le 2^e mouvement, *Lied*, possède nettement un caractère *élémentiel*. Pendant toute la pièce, le piccolo évolue en dichotomie avec le reste de l'orchestre.

Finalement, on peut occasionnellement retrouver des moments en dissociation dans certaines musiques issues du courant des musiques expérimentales improvisées, notamment dans les musiques qui évoluent au Québec sous le vocable « musique actuelle » et ailleurs, en Europe et aux États-Unis, sous d'autres appellations (New Music notamment).

À titre d'exemple, je mentionnerai au passage l'album *Orbiting with Scewdrivers* de Mecha Fixes Clocks (Michel F. Côté). Des passages recelant un certain détachement des éléments se rencontrent également dans quelques pièces du trompettiste norvégien Arve Henriksen, notamment dans *Poverty and its Opposite* (percussion totalement en détachement) et certains moments de *Loved One* de l'album *Cartography*.

6. Parallèles avec l'électroacoustique

J'ai longtemps convenu, sans réellement m'y attarder, que l'aspect *élémentiel*, du moins sur le plan de la conception, se retrouvait abondamment en musique électroacoustique. Il me semblait tout naturel d'associer à la notion de musique *élémentielle* une musique qui se construit par la juxtaposition, par le collage ou par le mixage de sons très souvent hétéroclites. Par la nature des sons utilisés qui, au départ, sont dissociés et tirent leurs sources autant de la nature que de la vie quotidienne ou de n'importe quel objet sonore produit par la lutherie électronique, la musique électroacoustique me semblait *élémentielle* par essence.

Or, à y regarder de plus près, je dois avouer, que cela manquait visiblement de réflexion et d'écoute analytique. En fait, j'avais basé ma courte réflexion sur le fait que la musique électroacoustique utilise au sein d'une même œuvre ou d'un même passage des sons de natures différentes, tant par leurs provenances que par leurs morphologies. J'en avais conclu que cela lui devait amener de manière intrinsèque un caractère *élémentiel*. Cette fausse évidence est peut-être due à la façon dont j'ai moi-même pratiqué l'électroacoustique ainsi qu'à l'influence que cette pratique a pu avoir sur mon écriture instrumentale.

Le constat que j'ai fait par la suite est que, bien que ces musiques, contrairement à la musique instrumentale traditionnelle, ne comportent généralement pas de cadre rythmique strict ancré dans la pulsation, elles révèlent la plupart du temps, et ce paradoxalement, une forte tendance à unifier les objets sonores, si disparates soient-ils, au sein d'un même discours. De ce fait, ces musiques construisent, le plus souvent, un discours plutôt linéaire et dont la cohésion ne favorise

généralement pas l'éclatement. En effet, les divers paliers qui composent une œuvre électro sont généralement perçus comme des mélodies d'événements, uniques ou en contrepoint, souvent déposées sur une trame moins active (très souvent construite de sons lisses et/ou graves) ou d'éléments actifs semblables ou complémentaires qui interagissent dans une sorte d'enchevêtrement.

Le caractère *élémentiel* n'est cependant pas pour autant absent de la musique électroacoustique. On peut notamment percevoir des moments en dissociations *élémentielles* dans des passages à caractère anecdotique qui, parfois, sont établis en contraste avec le discours général, comme des fenêtres qui s'ouvrent sur la réalité d'un lieu ou d'un moment de la vie courante. L'on retrouve souvent dans ces passages des éléments archétypaux reconnaissables (sons du quotidiens, voix, rires, bruits urbains, etc.). Citons à cet égard *Portrait d'un visiteur* de Christian Calon (de 9 :22 à 10 :14) et *Nuit Cendre* de Gilles Gobeil (de 3 :10 à 4 :01 et de 8 :00 à 9 :15). L'emploi de la citation musicale crée aussi l'effet de dissociation comme dans *Jeu* de Robert Normandeau (de 12 :11 à 13 :47 et de 18 :10 à 20 :08). Mais on peut également citer des extraits qui sont de nature un peu plus abstraite tels le 4^e mouvement (*Traffic*) de *La Ville, Die Stadt* de Pierre Henry ou *Le prisonnier du son - 2^e partie* (de 11 :19 à 13 :44, *Cataclysmes*).

Par ailleurs, on pourrait mentionner à cet égard l'ensemble de la musique de Luc Ferrari. Pour une grande part, les œuvres de ce dernier pourraient être qualifiées d'*élémentielles*, le travail de ce compositeur se rapprochant en quelque sorte, l'image en moins, du cinéma direct. Citons *Music Promenade* (1964-1969), toute la série des *Presque rien* (de 1967 à 1998), *Les Anecdotes* (2001-2002) et d'autres encore.

Considérer que les électroacousticiens, malgré l'éclectisme des matériaux de base, tendent généralement vers l'unité syntaxique, m'a amené à tracer un parallèle intéressant entre le travail de ces derniers et celui d'un compositeur de musique instrumentale utilisant le concept de musique *élémentielle* : en fait, on pourrait d'une certaine façon considérer que l'un et l'autre empruntent des chemins inverses. Alors que l'électroacousticien, à partir de sons éclectiques, tend, la plupart du temps, vers une certaine unité, le compositeur *élémentiel* met en dissociation des sons, essentiellement instrumentaux, que nous entendons généralement associés dans des constructions à caractère unitaire. Curieux parallèle !

Chapitre II : L'écriture *élémentielle* instrumentale

1. La dissociation et l'autonomie des éléments

Je l'ai affirmé plus haut, l'approche *élémentielle* est avant tout basée sur la dissociation et l'autonomie des éléments qui composent l'œuvre. Ces éléments, se présentant souvent de façon simultanée, en superposition, c'est l'impression de détachement qui s'en dégage alors qui fait tout l'intérêt de la démarche. Et c'est ce détachement associé à la spatialisation qui permet de créer l'effet de paysage, de réaliser le paysage sonore composé.

Une telle organisation, de par la diversité de ses articulations, ne permet évidemment pas d'atteindre une extrême précision rythmique. Mais, en un sens, ce n'est pas ce qui est recherché. Ce serait presque le contraire, en fait. En effet, si l'on veut accentuer l'impression de dissociation ou d'indépendance des éléments les uns par rapport aux autres, il n'est pas souhaitable de sentir que ces éléments répondent à une seule et même mécanique sur le plan de l'articulation. Une sorte de tolérance à l'égard de la précision des entrées s'impose donc de ce point de vue.

L'étude des légendes des partitions soumises donnera au lecteur une idée plus précise de ce dont il est question ici.

2. Un système d'écriture adapté à l'articulation *élémentielle*

Lorsque l'on désire créer l'effet de dissociation *élémentielle*, l'articulation traditionnelle est donc plutôt inadéquate. À cet égard, j'ai découvert assez rapidement les limites de l'articulation métrique commune de tous les instruments. J'ai aussi compris que lorsqu'on spatialise les instruments, une direction musicale commune opérée par un chef d'orchestre situé, par exemple, en plein centre de la salle, allait souvent à l'encontre du but recherché, en plus de présenter le désavantage, non négligeable, de nuire à l'effet de surprise. Il fallait donc pour cela trouver de nouvelles façons de construire l'articulation de l'œuvre.

Au fil des ans, en plus d'utiliser à l'occasion le principe du mobile, j'ai développé un système d'écriture basé sur des repères musicaux. Cette façon de faire, par contre, requiert un très haut niveau d'autonomie de la part des interprètes.

Dans ce système, les interprètes réagissent (rapidement ou en différé) aux repères sonores qui leur sont donnés. Par la suite, ils exécutent une ou plusieurs interventions entrecoupées de temps

de silence mesurés en secondes. Chacune de ces interventions possède son propre tempo, à moins qu'il ne s'agisse d'une tenue ou d'une texture aléatoire dont la durée est inscrite en secondes. Ces suites d'interventions sont parfois reprises en boucle de différentes durées.

Comme je l'ai déjà mentionné, ce genre de mécanique ne permet pas toujours d'établir une articulation précise et une tolérance à l'imprécision s'impose. En revanche, lors des répétitions, le rôle du chef d'orchestre est primordial. Il doit veiller à ce que le jeu des musiciens se construise de manière aussi conforme que possible avec le déroulement prévu dans la partition.

Voici quelques exemples tirés de *L'Être et la réminiscence* (2017) :

The musical score consists of two staves. The top staff is for the English Horn (c. a.) and the bottom staff is for Percussion (perc.).
 - The English Horn part begins with a 6-second rest, marked with a box 'A'. It then plays a melodic line starting at a tempo of 54 bpm (indicated by a quarter note symbol and '=54'). The dynamics are marked as *f* (forte).
 - The Percussion part has three distinct rhythmic patterns:
 1. A 2-second pattern labeled 'tuyau aigu' at a tempo of 72 bpm (indicated by a quarter note symbol and '=72'). The dynamics are marked as *f*.
 2. A 4-second pattern labeled 'tuyau moy.' at a tempo of 96 bpm (indicated by a quarter note symbol and '=96'). The dynamics are marked as *f mp*.
 3. A final 4-second rest, with dynamics marked as *f mp*.

Exemple 1 : *L'Être et la réminiscence*, p. 2

Ici, nous avons un repère musical auquel le cor anglais réagit en différé. On remarque également que la percussion aligne ses interventions de manière autonome en les séparant par des comptes de secondes.

Exemple 2 : *L'Être et la réminiscence*, p. 37

Dans ce deuxième exemple, on constate encore une fois que le repère sonore émane de la percussion. Le trombone réagit immédiatement, alors que les autres font débuter leurs interventions respectives après un compte de seconde variable d'un instrument à l'autre. La plupart de ces instruments jouent des tenues mesurées en secondes alors que la trompette (et plus tard le trombone) exécute une mélodie selon un tempo qui lui est propre.

La consultation des légendes des différentes pièces présentées dans le cadre de cette thèse donnera un aperçu plus détaillé des symboles d'écriture propre à l'articulation des mes pièces.

Ce système fait appel à une très grande autonomie de la part des interprètes puisque ces derniers ont la plupart du temps la responsabilité individuelle de leurs entrées. S'il ne vise pas l'exactitude, il permet une mise en forme plus souple et confère aux interventions une illusion de spontanéité difficilement réalisable par le truchement d'une battue commune.

Je l'ai dit plus haut, l'extrême précision rythmique n'est pas ce qui est recherché ici. L'aspect *élémentiel* se caractérisant par la dissociation et le détachement, quoi de plus normal dans cette optique que de chercher à gommer l'ancrage des éléments qu'entraîne, de façon intrinsèque, l'articulation commune. Je dirais qu'à cet égard, même la stratification rythmique, au sens où on l'entend généralement, n'est pas pleinement satisfaisante.

Dans ce contexte, l'exécution des œuvres doit supporter un certain flou. Qu'un instrument, dont l'entrée est commandée dix secondes après l'intervention repère qui lui est assignée, débute son jeu une demi-seconde ou même une seconde plus tard, cela doit rester acceptable. En revanche, un délai sensiblement plus long risque parfois d'avoir un effet perturbateur voire, dans certains cas plus extrêmes (par exemple : l'interprète n'entre simplement pas), être dévastateur sur la mécanique générale des interventions.

Nous l'avons vu, le recours à un chef d'orchestre n'est pas toujours souhaitable lors des concerts, à moins que celui-ci joue un rôle partiel. Par contre, sa fonction lors des répétitions est primordiale. À l'image du metteur en scène de théâtre, il agira tel un *metteur en son* afin de s'assurer du bon fonctionnement de la mécanique et faire en sorte que tout puisse être bien en place, et le reste lors de l'exécution de l'œuvre en concert.

Depuis plus de trente ans maintenant, j'ai pu constater que cette façon de concevoir l'articulation du matériau sonore, lié à l'utilisation de la spatialisation, mène de manière on ne peut plus efficace à la construction d'un paysage sonore composé multiple et riche en événements indépendants.

3. Les procédés techniques favorisant l'articulation *élémentielle*

La dissociation *élémentielle* est question de perception. Il y a techniquement plusieurs façons de créer l'impression de détachement entre les éléments qui composent une œuvre musicale. Nous passerons ici en revue ces techniques.

LA STRATIFICATION RYTHMIQUE

La stratification rythmique est un procédé relativement courant dans la musique du XX^e siècle. Si elle ne crée pas d'emblée la dissociation *élémentielle*, elle la favorise très certainement.

Faisant généralement appel à une pulsation commune, cette technique consiste à appliquer simultanément à différentes sections de l'orchestre des articulations rythmiques qui se différencient par leurs vitesses d'exécution et leurs caractères. À titre d'exemple, on peut le faire en opposant des attaques brèves en staccatos à des tenues lentes faisant appel à des valeurs chevauchant les mesures, donnant ainsi l'impression de les baser sur une valeur autre que celle de la battue. L'exemple de l'*Introduction* de la *Turangalila-Symphonie* d'Olivier Messiaen donné précédemment est de cet ordre⁵⁰.

LA SUPERPOSITION DE MUSIQUES TONALES OU MODALES

La superposition de pièces ou de bribes de pièces dans des tonalités différentes et dont les rythmes se chevauchent est aussi une façon efficace de créer l'effet de dissociation. Ives utilise ce procédé notamment dans *Three Places in New England*. Cette façon de faire a cependant ses limites. Si l'effet est surprenant lorsque, soudainement, une musique tonale se superpose à une autre, cela devient vite confus et lassant. Ives l'avait de toute évidence compris. En effet, à chaque fois qu'il fait appel à ce procédé, et il peut le faire plusieurs fois dans même une œuvre, cela ne dure jamais plus que quelques dizaines de secondes, après quoi la musique fusionne et redevient unitaire, pour se dissocier à nouveau par la suite. Le deuxième mouvement de *Three Places in New England, Putman's Camp, Redding, Connecticut* en est un exemple plus que significatif.

Spontanément, on pourrait être tenté ici d'associer ce qui précède à diverses techniques de composition telles la polytonalité (ou polymodalité) ou la polyharmonie. Lorsqu'on parle de superposition de musiques tonales ou modales, il y a bien entendu polytonalité ou polymodalité. Mais telles que pratiquées par plusieurs compositeurs au XX^e siècle - on pense bien sûr à Darius Milhaud - ces techniques représentent davantage une tentative d'élargir le discours harmonique et n'ont que très peu mené à des effets de détachement significatifs, si ce n'est qu'apposer, sur un discours franchement unitaire et dont la facture reste plutôt traditionnelle, quelques incongruités passagères.⁵¹ Citons à cet effet Robert Francès :

Dans la polytonalité, nous avons un mode de génération multipolaire de structures simultanées, [...] des lignes mélodiques ou des accords dont chacun se rapporte à un centre polaire différent.

⁵⁰ Du chiffre 12 au chiffre 21.

⁵¹ On peut citer ici la finale du thème principal de *Un bœuf sur le toit*.

*Dans certains cas privilégiés, grâce à des conditions de différenciation rythmique et de distance tonale, il est en effet possible de percevoir la marche simultanée de formes partielles indépendantes. Mais, dans la plupart des cas [...] l'auditeur éduqué ne peut pas identifier l'organisation visée par le compositeur pour cette importante raison que, dans la perception, la synthèse verticale s'effectue en même temps que la synthèse horizontale : des lignes mélodiques appartenant à des tonalités différentes ont tendance, lorsqu'elles sont perçues simultanément, à perdre leur caractère tonal propre.*⁵²

L'UTILISATION DE MOTIFS RÉCURRENTS

L'effet de dissociation sera également créé de manière efficace par le recours à des motifs récurrents et à caractère obsessionnel.

Le retour d'un même motif, inchangé ou peu transformé, dans des sections de l'œuvre qui sont de confections différentes, tant en ce qui a trait aux champs harmoniques que sur le plan de la texture ou de l'articulation, confère automatiquement à l'élément récurrent un caractère d'indépendance. Apparaissant inchangés, ou presque, dans des sections de l'œuvre qui sont de factures différentes et sans égard pour ce qui est joué au même moment, ces motifs seront perçus tels des idées fixes créant ainsi un plan de perception se détachant du reste du discours.

On pourrait être tenté de faire le lien avec le leitmotiv. Ce serait oublier que ce dernier, lorsqu'il réapparaît (dans la musique de Wagner par exemple), loin de s'en détacher, se fond au discours musical.

La trompette de *The Unanswered Question* de Ives pourrait entrer dans cette catégorie, celle-ci reprenant, à sept reprises au cours de l'œuvre, le même motif à peine changé d'une fois à l'autre⁵³.

J'ai personnellement utilisé ce procédé dans *In capella* (1996), où j'ai repris à différents moments un même motif, légèrement varié et joué en écho aux trompettes (voir exemple 3). Un autre exemple de ce procédé se rencontre dans *21 courtes pièces sur des textes d'Étienne Lalonde* où le recours récurrent à l'accord répété tel qu'exposé par le piano dans la première pièce est repris, bien que varié, tout au long de l'œuvre (voir Chapitre IV : Analyse de *21 courtes pièces sur des textes d'Étienne Lalonde*, pages 51 à 79).

⁵² Robert Francès, *La Perception de la musique*, Librairie philosophique J. Vrin, 2002.

⁵³ La dernière note est en alternance *do* et *si*. L'alternance est brisée à la dernière reprise (2 fois *si*).

Exemple 3 : Ici de D au début de E. Repris plus longuement de F à K, puis de P à la fin.

LA RÉMINISCENCE

Toute reprise de motifs n'entre pas dans la catégorie précédente. Cela est avant tout une question de fréquence d'utilisation. Lorsque, par exemple, un élément n'est repris qu'une seule fois loin de l'original et dans un contexte musical différent, on parlera davantage de réminiscence. On pourrait également utiliser le terme recontextualisation. Les *21 courtes pièces* en présentent quelques exemples (voir Chapitre IV, page 72).

LA SUPERPOSITION DES TEXTURES, DES MODES DE JEU OU DE CHAMPS HARMONIQUES ⁵⁴

Les superpositions de textures, de modes de jeu ou de champs harmoniques sont également des procédés propres à faire émerger l'aspect *élémentiel*.

On devra toutefois prendre bien soin de travailler le rythme, l'articulation et les silences de manière à ce que les différents plans ne s'amalgament pas pour créer un tout qui puisse être perçu comme une seule super texture.

Un exemple de cela se retrouve dans mon œuvre *In auditorium* (1998) où, aux lettres B et C, une texture aux bois réalisée à partir des composantes aiguës d'un spectre harmonique se superpose à un patron modal répétitif joué par les percussions à clavier et le célesta. À ce même spectre harmonique se superposeront par la suite des interventions en traits rapides commandées

⁵⁴ Je n'utilise pas ici le terme *champ harmonique* tel qu'il est convenu dans la musique de John Adams. Je parle plutôt de la présence simultanée de combinaisons de hauteurs issues d'univers harmoniques différents. Par exemple : une texture atonale régie par la série se superposant à des accords résultant d'une construction harmonique liée à une tonalité ou à un mode.

ad libitum par le chef (lettre D). Le même procédé est repris après H, de la fin de la mesure 38 à la mesure 59.

The image displays a musical score for an orchestral piece. The score is arranged in a vertical stack of staves, with the following instruments from top to bottom: Flute 1 (fl. 1), Flute 2 (fl. 2), Piccolo (picc.), Horn 1 (hob. 1), Horn 2 (hob. 2), Horn 3 (hob. 3), Clarinet in B-flat (clar. sib.), Clarinet in E-flat (clar. mi b.), Clarinet in B-flat (clar. sib.), Timpani (timb.), Percussion 1 (perc. 1), Percussion 2 (perc. 2), Percussion 3 (perc. 3), and Piano (pno.).

Key features of the score include:

- Dynamic markings:** *pp*, *p*, *mp*, and *p* are used throughout the score.
- Time annotations:** Horizontal lines with vertical end-caps indicate specific durations in seconds (e.g., 3 s., 5 s., 6 s., 7 s., 8 s., 2 s., 4 s., 4,5 s., 5 s., 5,5 s., 1 s., 2 s., 7 s., 3 s., 2,5 s., 4,5 s., 5 s., 3 s., 5 s., 6 s., 3 s.).
- Tempo markings:** $\text{♩} = 60$ is indicated in several staves.
- Performance instructions:** *ad libitum* is written above the first staff, and *(dim.)* is written below the third percussion staff.
- Rehearsal marks:** A large letter 'D' is placed at the beginning of the first staff, and a large letter 'H' is placed at the beginning of the third percussion staff.
- Notation:** The score uses standard musical notation, including treble clefs for most woodwinds, a bass clef for timpani, and various rhythmic values and articulations.

Exemple 4 : In auditorium, p. 28 (2 pages avec le début de B)

Ce procédé se retrouve abondamment dans l'ensemble de mon corpus, notamment dans trois des œuvres figurant dans ce document (voir Chapitres IV, V et VII).

LA SUPERPOSITION DE LANGAGES

Un des moyens les plus efficaces d'atteindre au détachement est sans contredit la superposition de langages. Lorsque, à titre d'exemple, on superpose un élément de caractère tonal à une texture atonale, l'effet est sans équivoque et le détachement s'opère immédiatement.

Un très large usage a été fait de cette technique dans *21 courtes pièces*. Plusieurs exemples sont cités au Chapitre V (pages 123 et 124).

LE RECOURS À LA CITATION ET AU PASTICHE

Cela nous amène évidemment à traiter de la question de l'emploi de citations ou de pastiches ou si l'on préfère, de l'emploi de référents culturels connus de l'auditeur. Pratiquement toutes mes œuvres à caractère *élémentiel*, de *Environnement 240* à *L'Être et la réminiscence*, sont jalonnées par ce procédé, exception faite de *Maëlstrom* (2001) et de deux des quatre pièces présentées dans le cadre de cette thèse : *Les passants* et *L'autre (Le cor étranger)*.

Ce type d'insertion est assez courant dans la musique du XX^e siècle. Mais dans la plupart des cas, on prendra soin de bien préparer l'arrivée de l'intrus, que ce soit en en présentant des bribes ou encore en en dégageant un matériau qui, une fois décortiqué, servira à l'écriture de l'ensemble de l'œuvre ou s'intégrera à celle-ci. On en justifiera ainsi l'utilisation par une sorte de mise en abîme, donnant une musique qui nous entretient sur la musique, sur son historicité.

Dans l'optique *élémentielle*, cette façon de faire est un non-sens. Si l'on cherche à faire percevoir les éléments autonomes comme autant de corps étranger les uns aux autres, il n'est absolument pas pertinent d'en préparer l'arrivée ou de créer des liens de parenté entre ces derniers et l'écriture motivique globale de l'œuvre. Dans ce cas, on risque fort de voir l'aspect *élémentiel* s'estomper. S'il devient possible de faire des liens structurels entre les divers éléments qui composent l'œuvre, cela nous ramène tout droit à la conception traditionnelle de la musique, à l'objet unitaire.

La musique *élémentielle* sous cet augure, se compose d'accidents. Bien sûr, le discours s'en trouve perturbé. Mais justement, ce sont ces perturbations mêmes qui, en quelque sorte, deviennent le discours.

Pour ma part, lorsque j'utilise le pastiche ou la citation, je conçois l'introduction de ces éléments comme autant de petites fenêtres qui s'ouvrent sur la mémoire culturelle collective. Ce qui m'intéresse n'est pas tant l'aspect historique de l'emprunt, pas plus que le sens qu'a pu lui attribuer la société qui a vu naître la forme ou le style de la musique empruntée. Lorsque je fais ce type d'emprunt, je le fais de façon brute. Un peu comme si j'arrachais un lambeau à la mémoire musicale et, comme le font certains peintres postmodernes, le déposais sur ma toile sonore tel un artéfact. Je ne sens nullement le besoin d'y ajouter un quelconque enrobage justificateur, un second degré critique ou historique qui transformerait le geste en une sorte de commentaire à propos de la musique d'où émane le fragment. Ce qui m'intéresse, c'est l'affect, c'est l'émotion que cette réminiscence est susceptible de susciter chez mes contemporains. Ce qui me préoccupe avant tout est comment cela peut servir mon propos au moment précis où intervient l'extrait en question. Aucun système ou échafaudage structurel que ce soit ne décide de l'endroit où se trouvera l'artéfact ni ne justifie sa présence. En un sens, le choix du moment reste empirique.

Chapitre III : La question de la perception

1. La dissociation *élémentielle* et la perception

*L'image auditive est une représentation psychologique d'une entité sonore dont le comportement acoustique présente une cohérence interne. [...] par exemple, une note de piano [...]. Cependant, des entités plus complexes, composées de plusieurs notes, comme un accord ou une texture musicale, peuvent aussi être formées si le cerveau estime que les éléments composant ces structures devraient être groupés. Une entité sonore peut ainsi également être une collection d'autres entités sonores.*⁵⁵

Stephen Adams

Le terme *entité sonore* chez Stephen Adams correspond en grande partie à la définition que je donne au terme *élément* dans le concept de la dissociation *élémentielle*. On peut à cet égard se demander ce qu'il en est lorsque des entités sonores différentes, dont les organisations respectives ne peuvent être assimilées à une même intention et présentant une cohérence qui leur est propre, se présentent à l'auditeur de façon simultanée. D'expérience, il m'a toujours semblé que la dissociation *élémentielle* avait une incidence marquante sur la perception. Cela est à mon sens d'autant plus vrai lorsque, à la dissociation des éléments, s'ajoute la spatialisation des sources sonores. Normalement, lorsque nous écoutons de la musique, que ce soit sur une chaîne stéréo ou en concert, notre attention est restreinte. Nous cherchons à faire abstraction des sons qui ne nous semblent pas faire partie de ce que nous percevons comme étant l'œuvre musicale à écouter. Le voisin qui tond son gazon lorsque nous écoutons de la musique dans notre salon, la personne occupant un siège près du nôtre au concert et qui développe un bonbon, les gens qui toussent dans l'assistance, tout cela est perçu comme autant de nuisances que nous cherchons à ignorer. Notre cerveau est parfaitement en mesure d'identifier ce qui appartient à la musique et ce qui n'en fait pas partie et nous plongeons volontairement, autant que faire se peut, dans un univers sonore qui est étranger aux autres sons de notre environnement immédiat.

Le système auditif traite l'information acoustique pour déterminer la présence, la position et la nature des sources sonores de l'environnement, afin de pouvoir comprendre leur comportement ou les messages qu'elles émettent. Tout cela implique l'organisation perceptive d'un environnement composé de sources multiples, processus que le psychologue Albert Bregman appelle l'analyse des scènes auditives (ASA)⁵⁶ [...]

Lorsque nous sommes entourés de signaux sonores provenant de différentes sources [...] ce qui entre dans l'oreille est un patron de vibrations complexes où toutes les sources sont entremêlées. Le rôle du système auditif est alors de déterminer ce qui appartient aux sources sonores potentielles qui nous entourent, et de bâtir une « image » cohérente du monde sonore. Ainsi, au

⁵⁵ Stephen Adams, *Perception et cognition de la musique*, Paris, J.Vrin, 2015, p. 27.

⁵⁶ Albert Bregman, *Auditory scene analysis : The perceptual organization of sound*, MIT Press/Bradford Books, 1990.

*concert, les chuchotements du voisin ne seront jamais entendus comme faisant partie de la mélodie jouée par le violon.*⁵⁷

Mais qu'en est-il lorsqu'une musique est constituée d'éléments en dissociation du point de vue sémantique et provenant de sources spatiales différentes ? Sans surprise, les quelques ouvrages traitant de la perception musicale que j'ai consultés dans le cadre de ma recherche⁵⁸, tant à ce qui a trait à la musique instrumentale qu'à la musique électroacoustique, analysent surtout le phénomène sous l'angle de l'attention unitaire et discriminatoire qui s'exerce généralement lorsque nous écoutons de la musique. On y explique, par exemple, comment le cerveau relie entre elles les fréquences émises par une même source, comment, lorsqu'un son est masqué momentanément, le cerveau est en mesure d'en percevoir la continuité. Cela, par ailleurs, a avant tout été démontré en 1990, et ce brillamment, par le psychologue Albert Bregman à la suite d'études en psychoacoustique.⁵⁹

D'autre part, dans ces ouvrages, on parle surtout de la perception de la mélodie et de la forme au regard de la mémoire. Lorsqu'il est question de musique instrumentale, les auteurs s'attardent surtout sur la perception des hauteurs et à l'articulation rythmique qui, très largement dans le répertoire, repose sur la pulsation commune.

On pourrait peut-être espérer qu'il en soit autrement lorsqu'il est question des musiques écrites à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, mais ce n'est pas vraiment le cas.

Qu'ils traitent de musiques instrumentales ou électroacoustiques, ces ouvrages tendent surtout à expliquer par quels mécanismes psychologiques liés à l'attention, par quels phénomènes auditifs et par quels fonctionnements de l'oreille et du cerveau l'auditeur arrive à concevoir une continuité formelle, linéaire et unitaire dans ce qu'il entend. La notion de dissociation comme telle n'y est abordée que lorsqu'il s'agit d'expliquer les processus par lesquels l'oreille arrive à

⁵⁷ Caroline Traube, *Psychoacoustique musicale*, Notes de cours, p. 121, Université de Montréal, 2016.

⁵⁸ Robert Francès, *La perception de la musique*, Paris, J.Vrin, 2002,
Stephen Adams, *Perception et cognition de la musique*, Paris, J.Vrin, 2015,
Caroline Traube, *Psychoacoustique musicale*, notes de cours, ch. 6 et 7, Université de Montréal, 2016,
Isabel Maria Antunes Pires, *La notion d'Espace dans la création musicale : idées, concepts et attributions*, Université Paris 8, 2007 - Cet ouvrage est par ailleurs très instructif concernant la perception de la musique dans l'espace.

⁵⁹ Albert S. Bregman, *Auditory Scene Analysis, The Perceptual Organization of Sound*, MIT Press, 1990.

discriminer certains sons, jugés parasites, pour en faire abstraction et ainsi mieux se concentrer sur l'objet de son attention.

À cet égard, Stephen Adams semble cependant ici nous donner une piste :

Une compréhension [des] processus d'organisation perceptive ou de leur intuition pourrait nous conduire vers de nouvelles dimensions de contrôle sur la structure musicale et son analyse. Par exemple, on pourrait construire des séquences contrapuntiques qui traversent les diverses frontières entre la cohérence temporelle et la fission, modulant ainsi leur cohésion perceptive. [...] Alors, une utilisation appropriée d'événements qui se disputent l'attention de l'auditeur peut être employée par le compositeur pour « sculpter » les processus attentionnels de cet auditeur.⁶⁰

La littérature devient plus instructive relativement à l'hypothèse que j'avance, lorsque la question de la perception est abordée sous l'angle de l'audiologie et de la psychoacoustique, notamment lorsqu'il est question des processus de ségrégation, de discrimination auditive et d'intégration et ce, malgré le fait que l'essentiel des recherches dans ce domaine porte sur la perception du discours parlé.

2. Le phénomène de discrimination auditive

Connu sous le nom d'effet « cocktail party », et décrit pour la première fois par Colin Cherry en 1953⁶¹, le phénomène, bien connu dans le domaine de la psychoacoustique, consiste en la capacité qu'a le cerveau de dégager et de comprendre un signal sonore au travers d'autres signaux qui lui font concurrence.

Dans un lieu plutôt bruyant comme une cafétéria ou une salle dans laquelle se déroule un vernissage ou un cocktail de lancement, par exemple, nous sommes en mesure de suivre la conversation de notre interlocuteur et ce, malgré un niveau sonore ambiant élevé. Cependant, l'écoute d'un enregistrement réalisé à partir d'un microphone positionné à l'endroit exact que nous occupons, risque fort de nous apparaître tel un brouhaha dans lequel nous serions très probablement incapables d'entendre de façon intelligible la conversation en question.

Il a aussi été démontré que si, dans un environnement sonore chargé, alors que nous nous concentrons sur une conversation donnée, notre nom est prononcé par une personne située

⁶⁰ Stephen Adams, *Perception et cognition de la musique*, Paris, J.Vrin, 2015, p. 53

⁶¹ Colin Cherry, *Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and with Two Ears*, The Journal of the Acoustical Society of America, Massachusetts Institute of Technology, 1953.

ailleurs dans la salle, cela captera immédiatement notre attention.⁶² Ce fait est intéressant puisqu'il démontre que, malgré l'attention portée à la conversation initiale, notre système auditif reste en alerte et est apte à capter tout signal autre qui puisse comporter un intérêt.

Aussi, comme l'a affirmé Aldebert W. Bronkhorst, lorsque différents flux sonores proviennent d'endroits différents, le système auditif est en mesure d'opérer une séparation spatiale entre eux. « When spatial separation is combined with other cues such as F0⁶³, additive effects on performance are found, suggesting independent processing of these cues by the auditory system. »⁶⁴

Mais ici, on souligne que l'attention qui se porte sur une source, se déplace vers la seconde pour faire abstraction de la première. Dans l'observation de ce processus, on donne à penser que l'attention ne se porte donc que sur une source à la fois. Toutefois, comme je le mentionne plus haut, l'essentiel des études sur le sujet portent sur la reconnaissance de la voix parlée. Il est en effet très difficile, voire pratiquement impossible, de suivre et de comprendre deux conversations de façon simultanée. Quand, dans cette littérature, la question musicale est abordée, c'est essentiellement pour expliquer le mécanisme qui permet au cerveau de faire abstraction des sons qui ne font pas partie de la musique.

Cependant, une étude récente, portant sur la perception de voix multiples en musique, nous éclaire un peu. En introduction, les auteurs affirment que, si la compréhension de plusieurs flux de paroles simultanés est difficile, il en va tout autrement lorsqu'il s'agit de voix musicales.

« Attentional limits make it difficult to comprehend concurrent speech streams. However, multiple musical streams are processed comparatively easily. »⁶⁵

Selon cette même étude, plusieurs recherches préalables avaient déjà suggéré divers modèles d'attention lorsque l'auditeur fait l'écoute de plusieurs voix simultanées :

⁶² Noelle L. Wood, et Nelson Cowan, *The Cocktail Party Phenomenon Revisited: How Frequent Are Attention Shifts to One's Name in an Irrelevant Auditory Channel ?*, Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition 1995, Vol. 21, No 1, p. 255 à 260.

⁶³ Voice Fundamental Frequency.

⁶⁴ Aldebert W. Bronkhorst, *The cocktail Party Phenomenon: A Review of Research on Speech Intelligibility in Multiple-Talker Conditions*, Acta Acustica united with Acustica 86(1), pages 117 à 128, janvier 2000.

⁶⁵ Karen Chan Barrett, Richard Ashley, Dana L. Strait, Erika Skoe, Charles J. Limb, et Nina Kraus, *Multi-Voiced Music Bypasses Attentional Limitations of the Brain*, 2021, Franco Delogu, Lawrence Technological University, États-Unis.

- Le modèle d'attention divisé (« divided attention model » - Gregory, 1990)
- Le « figure-ground model » (Svoboda et Edworthy, 1981)
- Le modèle dit « Integrative Model of Attention » (Bigand et al., 2000)
- Un autre modèle dans lequel l'attention se porte rapidement d'une ligne à l'autre (ibid.)

Tous ces modèles suggèrent que l'auditeur est en mesure de suivre plusieurs voix musicales en même temps, soit en divisant son attention, soit en faisant porter son attention sur une voix tout en percevant avec une attention moindre l'ensemble du flux musical (figure-ground model), soit en intégrant les différentes lignes musicales en un seul flux ou encore en faisant rapidement passer son attention de l'une à l'autre.

Les chercheurs de la récente étude ont tenté de découvrir dans quelle mesure l'organisation musicale influe sur la perception de lignes en simultané. Pour cela, ils ont créé, à partir d'extraits musicaux baroques⁶⁶, deux différentes conditions d'écoute. La première se résumait à reproduire tels quels les extraits de duos. Pour la deuxième, les chercheurs ont volontairement créé de la confusion en désorganisant le matériau.

Ils ont ensuite mesuré l'habileté des participants⁶⁷ à dissocier une des deux voix par rapport à l'autre. Il s'est avéré que l'écoute des lignes organisées de manière cohérente incite l'auditeur à intégrer deux ou plusieurs voix dans un seul flux perceptif, sans toutefois qu'il ne soit exclu que son attention puisse alterner entre les voix de manière très rapide. En revanche, il s'avère que la présentation de manière confuse du même matériau musical soutienne l'attention sélective, qu'il est plus facile dans ces conditions d'isoler une ligne musicale afin de faire porter son attention de façon marquée sur celle-ci.

Mais cette désorganisation, du moins dans l'exemple qui est donnée sur partition dans le document, n'est ni plus ni moins que le fait d'un ralentissement et d'un déplacement d'une douzaine de mesures de la deuxième voix de l'extrait musical étudié. Cette voix, bien que décalée sur le plan rythmique, a été gardée telle quelle et dans la même tonalité.

⁶⁶ Extraits de *Six duos pour deux flûtes* de Johann Philippe Quantz (compositeur introuvable sous ce nom, il s'agit fort probablement de Johann Joachim Quantz 1697-1773) et *Six sonates pour deux flûtes* de Georg Philipp Telemann.

⁶⁷ Noter qu'il s'agissait de musiciens formés.

Pour ma part, je crois qu'il est fort probable que la même musique, dans sa présentation dite confuse, sans effort d'attention pour isoler une seule voix, puisse apparaître comme une seule et même texture. Ce qui à mon sens la rendrait perceptible, selon la grille d'analyse *élémentielle*, comme un seul et même élément.

En définitive, cette étude ne va clairement pas assez loin dans la différenciation des lignes (ou des éléments) pour confirmer ou infirmer mon intuition première quant à l'écoute d'une musique à caractère *élémentiel*. Tout au plus, elle donne une piste.

Cela étant, si, comme il a été démontré, nous sommes en mesure de suivre plus d'une voix mélodique lorsque nous écoutons de la musique, ne pourrait-on croire que cette perception multiple puisse s'appliquer d'une certaine façon, voire se développer, à une musique composée d'éléments disparates disposés en plusieurs points de jeu autour des auditeurs ?

Pour ma part, bien que cela reste à démontrer scientifiquement, je crois que, de façon naturelle, l'oreille et l'esprit humain sont tout à fait en mesure de s'intéresser auditivement à plus d'une chose différente à la fois et d'en savourer ainsi les effets combinés. N'est-ce pas ce qui se produit lorsque nous apprécions un paysage sonore champêtre ? La description d'éléments indépendants et de provenance diverses, faite en page 8, dont nous apprécions la combinaison sans en exclure aucun le démontre⁶⁸.

Il reste que, culturellement, cette forme d'écoute tous azimuts n'est généralement pas associée à l'écoute de la musique. Il serait pourtant fort intéressant d'étudier quelle incidence la dissociation *élémentielle* peut avoir sur le processus de discrimination tel qu'opéré lors de l'« Auditory scene Analysis »⁶⁹ et vice-versa. En fait, la forme d'écoute à laquelle de telles musiques fait appel est beaucoup plus proche de l'écoute que nous pratiquons dans notre vie de tous les jours, ce que les scientifiques nomment « Everyday Listening »⁷⁰, terme que l'on pourrait traduire par « écoute quotidienne ». On serait ici tenté d'employer le terme « écoute

⁶⁸ Chant des oiseaux, vent dans les feuilles, ruisseau qui dévale, chien qui jappe au loin, etc.

⁶⁹ L'expression est tirée de l'ouvrage d'Albert Bregman, *Auditory Scene Analysis: the perceptual organization of sound*, The MIT Press, Cambridge, MA, 1994.

⁷⁰ William Buxton, William Gaver, Sara Bly, *Auditory Interfaces : The Use of Non-Speech Audio. at the Interface*, chap. 5, 1994, publication en ligne : <https://www.billbuxton.com/Audio.TOC.html>.

naturelle », mais l'emploi de cette expression risquée à cause de l'utilisation qu'en a faite Pierre Schaeffer en 1966 dans son *Traité des objets musicaux*⁷¹.

3. L'écoute de tous les jours (everyday listening) ou la perception sonore naturelle

*Pour tous les animaux, dont l'humain, l'oreille et l'audition sont de puissants outils de survie.*⁷²

Michel Rochon

Quand la dissociation s'opère à l'intérieur d'une même œuvre musicale, elle a nécessairement lieu entre des éléments sur lesquels l'auditeur souhaite porter une attention égale. C'est la conséquence inévitable d'une musique résultant de la démarche *élémentielle*: générer chez l'auditeur l'écoute multiple. C'est en quelque sorte ce qu'Isabel Maria Antunes Pires nomme « l'attention partagée ». Celle-ci avance qu'il existe principalement trois types d'attention : l'attention soutenue, l'attention partagée et l'attention sélective⁷³. Comme elle le souligne, « [...] ces processus d'attention ne sont pas indépendants et ils ne fonctionnent pas séparément, au contraire, ils coexistent et s'articulent. »⁷⁴ Donc, en situation *élémentielle*, l'auditeur ne se dira pas « Les deux violons qui sont sur scène m'intéressent, mais pas la clarinette qui est au balcon ! ». Il comprendra d'emblée que ces deux éléments font partie d'une même intention compositionnelle.

William Buxton, William Gaver et Sara Bly, dans le chapitre consacré à l'écoute quotidienne de l'ouvrage mis en référence plus haut⁷⁵, soutiennent que l'approche traditionnelle dans l'étude des phénomènes acoustiques et psychoacoustiques leur semble inadéquate à décrire l'expérience

⁷¹ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Édition du Seuil, 1966, 1977. Schaeffer oppose ce qu'il nomme écoute naturelle à la notion d'écoute réduite. L'écoute naturelle se manifeste pour lui par l'intention chez l'auditeur d'identifier la source des sons perçus. Par opposition, dans l'écoute réduite, l'auditeur ne cherche pas le sens ou l'origine du son ; il n'y apprécie que la nature propre de celui-ci : son timbre, sa texture et sa morphologie, sans tenter de l'associer à sa source. Cela représente l'essence même de ce que l'on définira plus tard comme l'acousmatique.

⁷² Michel Rochon, *Le cerveau et la musique*, Les Éditions MultiMonde, p. 29, 2018.

⁷³ Isabel Maria Antunes Pires, *La notion d'Espace dans la création musicale : idées, concepts et attributions*, Université Paris 8, p. 67 et 68, 2007.

⁷⁴ Ibidem, p. 67.

⁷⁵ William Buxton, William Gaver, Sara Bly, *Auditory Interfaces: The Use of Non-Speech Audio at the Interface*, chap. 5, p. 5.1, 1994, publication en ligne : <https://www.billbuxton.com/Audio.TOC.html>.

de l'écoute quotidienne (everyday listening)⁷⁶. Pour eux, l'étude ne doit pas porter sur les sons et la perception que nous en avons, mais bien sur *l'expérience*.

*Instead of being concerned with our ability to perceive attributes of sounds themselves -- their frequency, spectral content, amplitude, etc. -- everyday listening is a matter of listening to the attributes of events in the world -- the speed of a passing automobile, the force of a slammed door, whether a person is walking up or downstairs.*⁷⁷

Pour eux donc, la différence entre l'écoute des sons du quotidien et l'écoute de la musique en est une d'expérience.

*So we may talk about everyday and musical sounds, but we must be careful. For it is not the type of sound we are interested in, but the type of experience; not the sound's attributes, but whether the attributes of interest are those of the sound or those of the source (this will become important in considering applications of everyday listening).*⁷⁸

Mais qu'advient-il lorsque qu'une musique, dans la conception même de son articulation, fait appel au même type d'écoute que celle que nous utilisons lorsque nous nous promenons dans la ville ou dans la nature ?

À ce propos, et avec raison, Buxton, Gaver et Bly affirment la chose suivante :

*[...] occasionally we might listen to the world as we do music -- to the humming pitch of a ventilator punctuated by a syncopated birdcall, to the interplay and harmony of the sounds around us. This may seem an unusual experience to many of us. But hearing the everyday world as music is one way to understand what John Cage, for instance, is attempting in his compositions.*⁷⁹

Toujours selon eux, les études en psychoacoustique ont depuis toujours portées sur la perception des sons produits par les instruments sans égard à l'expérience qui s'y rattache.

The distinction between everyday and musical listening is fundamentally one between experiences, not sounds.

[...]

So we may talk about everyday and musical sounds, but we must be careful. For it is not the type of sound we are interested in, but the type of experience; not the sound's attribute, but whether the attributes of interest are those of the sound or those of the source (this will become important in considering applications of everyday listening).

[...]

⁷⁶ Ibidem, chap. 5, p. 5.1, 1994, publication en ligne : <https://www.billbuxton.com/Audio.TOC.html>.

⁷⁷ Ibidem, p. 5.2

⁷⁸ Ibidem, p. 5.3.

⁷⁹ Ibidem.

*The experience of everyday listening, if taken seriously, has the potential to produce a radically new explanatory framework for understanding sound and listening.*⁸⁰

J'oserais donc avancer l'hypothèse qu'à partir du moment où une musique, spatialisée ou non (mais surtout spatialisée), est perçue de façon *élémentielle*, l'auditeur puisse passer en mode d'écoute quotidien et que sa perception s'en trouve irrémédiablement transformée. Une sorte d'ouverture se crée alors au point de vue de l'attention, une ouverture que l'on ne retrouve pas à l'écoute d'une musique de conception traditionnelle, que l'on soit dans son salon ou dans une salle de concert.

J'ai aussi tendance à le penser que le mode d'écoute quotidien s'étant installé, l'ouverture perceptuelle qui en résulte n'ait pas tendance à disparaître dans l'immédiat.

4. La spatialisation et la facilité d'approche

En psychoacoustique, deux approches guident le chercheur : l'approche classique et l'approche dite *corrélée physique*⁸¹. Dans l'approche corrélée physique, on mesure les sensations au regard de l'expérience du sujet. On y considère, à juste titre, qu'un « sujet plus enclin au risque détectera davantage de choses qu'un autre plus timoré. »⁸² On suggère donc par-là que certains sujets, possédant une expérience d'écoute plus restreinte ont, dans certaines circonstances, moins d'acuité que d'autres et sont donc moins aptes à capter l'ensemble des détails lors d'une session d'écoute. On semble ici associer le goût du risque à l'expérience. Personnellement, j'apporterais une nuance. Pour avoir fait entendre en plusieurs occasions des musiques nouvelles pour la première fois à des gens qui avaient une culture musicale relativement limitée, j'ai pu constater que le manque d'expérience n'exclue en rien la curiosité. On peut aisément penser que, dans certaines circonstances, un individu curieux puisse saisir plus de choses qu'un mélomane expérimenté qui lui, serait plutôt fermé à la nouveauté.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Caroline Traube, *Psychoacoustique musicale*, notes de cours, Université de Montréal, 2016, p. 38.

⁸² Ibidem.

Toujours est-il qu'il y aurait chez certains sujets une sorte de fermeture ou *une tendance psychologique relevant d'une certaine méfiance* ⁸³, un peu comme lorsque l'on goûte un mets dont on s'attend à l'avance à ce qu'il nous déplaît.

Et si la perception plus globale de l'écoute quotidienne, ce mode d'attention ancestral qui maintenait nos ancêtres chasseurs-cueilleurs en alerte du moindre risque, appliqué à l'écoute d'une musique spatialisée, et qui plus est, à caractère *élémentiel*, pouvait renverser cette dynamique en favorisant un réflexe d'ouverture, en éveillant la curiosité ?

5. La perception sonore naturelle et l'intégration à l'œuvre des sons environnants

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.

John Cage⁸⁴

On l'a vu plus haut, mon hypothèse est que la dissociation des éléments, qui plus est lorsqu'il y a spatialisation, fait passer l'auditeur dans un mode naturel de perception. Lorsque cela se produit, l'ensemble des sons entendus a alors tendance à être perçu comme faisant partie de l'œuvre. Bien sûr, le voisin de siège qui tousse ou se mouche bruyamment sera difficilement assimilé à un élément musical, mais certains bruits, moins clairement associés à de la perturbation, pourront l'être.

6. Aspects culturels de la dissociation *élémentielle*

[...] la perception n'est jamais neutre, mais dépend de l'expérience passée. ⁸⁵

Stephen Adams

Comme l'affirme David Huron⁸⁶, bien que la musique soit moins entravée dans sa diffusion que les produits du langage, il n'est pas certains qu'elle représente un langage universel. À cet égard, il faut tout de même rester conscient du fait que la plupart des considérations évoquées dans ce chapitre quant à la perception de la dissociation *élémentielle* recèlent des aspects éminemment

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, p.17, Wesleyan University Press (2010).

⁸⁵ Stephen Adams, *Perception et cognition de la musique*, Paris, J.Vrin, 2015, p. 17.

⁸⁶ David Huron, *Issues and prospects in studying cognitive cultural diversity*, 8th International Conference on Music Perception & Cognition, Evanston, Illinois, 2004.

culturels. Et bien que la culture occidentale envahisse de plus en plus la planète, il y a fort à parier qu'un pygmée, un habitant de l'Amazonie ou encore un Balinais ne perçoive pas de dissociation *élémentielle*, ou du moins pas au même titre qu'un Européen ou un Nord-américain, dans un extrait présentant à la fois un pastiche de musique baroque et une texture atonale. On peut également soupçonner qu'un auditeur, même occidental, ne connaissant que peu la musique dite savante, pourrait n'y percevoir qu'une espèce de magma sonore sans y distinguer la présence d'entités musicales différentes.

7. Conclusion

Une chose m'apparaît évidente : la spatialisation et le détachement des éléments privilégient une forme d'écoute plus près de la perception naturelle du sonore qui, en soi, se différencie de l'écoute traditionnelle en situation de concert. Cette forme d'écoute, que j'oserais qualifier d'*élémentielle*, c'est celle que nous pratiquons généralement lorsque nous ne sommes pas en train de converser ou de faire porter notre attention sur un objet culturel dont le son est une composante (musique, télé, cinéma, conférences, etc.). Elle est, à certains égards, essentielle à notre survie. Lorsque nos lointains ancêtres fréquentaient la savane, ils devaient pouvoir distinguer des autres sons le halètement d'un tigre. Et lorsqu'ils l'entendaient feuler, ils avaient intérêt à pouvoir évaluer au mieux où se trouvait l'animal et, surtout, à quelle distance. C'était une question de survie. En effet, s'il nous était impossible de localiser les sons, de les séparer, d'en reconnaître l'autonomie, le simple fait de se balader, en ville ou en pleine nature, risquerait de nous être fatal.

L'écoute traditionnelle en concert écarte presque complètement cet aspect. La focalisation de l'écoute exercée dans un tel contexte ressemble beaucoup plus à la façon dont nous écoutons notre interlocuteur lors d'une conversation, qu'à la façon dont nous apprécions l'environnement sonore lors d'une balade en forêt. Voilà probablement pourquoi l'emploi du cellulaire est si dangereux au volant d'une voiture. Cette forme d'écoute canalise la concentration sur l'objet du téléphone au détriment de tout le reste. Lorsque nous pratiquons l'écoute quotidienne, comme l'attention se porte tantôt sur un élément, tantôt sur un autre, tantôt devant, tantôt derrière ou sur le côté et, en un sens, partout à la fois, l'oreille reste constamment aux aguets, ouvrant ainsi le champ de l'écoute, forçant une perception à la fois multiple et globale. En revanche, lors de l'écoute traditionnelle en situation de concert, notre attention est concentrée et focalisée de façon

unitaire. Vu sous cet angle, il m'apparaît évident que le mode de perception ne puisse être identique dans les deux cas.

Dans une salle de concert ou de théâtre, lorsque qu'une proposition artistique, musicale ou théâtrale nous est présentée de façon frontale alors que nous sommes assis bien confortablement en sachant que les murs nous protègent des menaces extérieures, il apparaît clair que l'attention ne peut pas opérer de la même manière que lorsque nous nous baladons dans la rue. Toute notre concentration est axée sur l'objet qui nous est présenté, au point de nous amener à faire abstraction des sons produits par les gens autour de nous ou ceux produits par la ventilation ou l'éclairage. Et dans la mesure où nous ne pouvons en faire abstraction, nous les dissociérons de notre centre d'intérêt comme autant de parasites.

Si, une fois dans la rue, après le concert, nous entendons des cris ou un coup de feu, le mode « everyday listening » se mettra immédiatement en action. À moins qu'il ne soit entré en fonction dès notre sortie de la salle de concert, voire au moment même où l'événement s'est terminé.

La spatialisation et la dissociation *élémentielle* ouvre notablement le champ de l'écoute. Je ne peux que voir là une formidable perspective de renouvellement du langage musical. Et je dois avouer que, face à la conception unitaire généralisée qui régent l'ensemble de la musique que l'on entend, y compris la vaste majorité des musiques nouvelles, j'éprouve parfois une fatigue auditive probablement semblable à l'agacement qu'éprouvait Debussy à entendre et réentendre les sempiternelles déclinaisons du cycle des quintes.

Chapitre IV : Analyse de 21 courtes pièces sur des textes d'Étienne

Lalonde

1. Avant-propos

L'écriture de *21 courtes pièces* est issue de ma rencontre avec le poète Étienne Lalonde. Nous nous sommes rencontrés en 2008 après que celui-ci m'eut contacté à la suite de l'audition d'une de mes œuvres à la radio de Radio-Canada. Lors de cette rencontre, nous nous sommes découvert des affinités et une amitié s'est établie. J'ai tout de suite été séduit par le degré d'abstraction de sa poésie. De mon point de vue, plus une poésie est abstraite, plus la signification en est forte et plus les images qu'elle génère sont chargées. À cet égard, la poésie se rapproche de la musique en ce sens que son abstraction rejoint l'affect un peu de la même manière, au-delà du sens concret des choses, de l'intelligible, laissant à chacun une compréhension propre à son expérience de vie. Nous avons donc sérieusement envisagé travailler ensemble.

Je vis l'opportunité de concrétiser cette collaboration, restée quelques années à l'état de projet, lorsque j'entrepris mes études doctorales et je décidai de faire de cette œuvre l'élément principal de ma thèse.

Inspirée au niveau de la grande forme par le *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg, *21 courtes pièces sur des textes d'Étienne Lalonde* ne s'y apparente cependant pas au niveau du langage et de l'esthétique. Malgré l'utilisation occasionnelle de la technique dodécaphonique ou de procédés inspirés de celle-ci, la référence à Schoenberg demeure davantage un coup de chapeau, une sorte d'hommage.

21 courtes pièces a été créée le 26 février 2013 au Théâtre Rouge du Conservatoire de Montréal, dans le cadre du festival Montréal Nouvelles Musiques, par Marie-Annick Béliveau et l'Ensemble Allogène dirigé par George-Étienne d'Entremont. L'œuvre fut reprise à Bruxelles le 30 novembre de la même année dans le cadre du Festival Loop par l'ensemble ON.

Le projet, dès le départ, était de créer une suite de miniatures pour voix et ensemble de musique de chambre sans liens formels caractérisés, comme autant de petits univers, sans toutefois en faire des pièces autonomes. Donc, contrairement à l'œuvre de Schoenberg qui, somme toute, constitue une suite relativement homogène sur les plans stylistique et discursif, j'ai choisi

d'appliquer à la grande forme le corollaire du principe qui allaient marquer l'articulation de chacune des pièces : l'éclectisme.⁸⁷

Dans l'approche *élémentielle*, les liens qui se tissent entre les divers éléments se créent dans la différence et non dans la similitude. La signifiante naît de ce qui les opposent, pas de ce qui les unit. Considérant cela, il ne m'apparaissait pas approprié de faire largement appel à des notions thématiques, à une parenté dans le matériau ou à des retours trop marquants sur la forme. Ce qui ne veut cependant pas dire que toute correspondance formelle ou réutilisation de matériau ait été exclues. En revanche, pour créer l'impression de dissociation *élémentielle* le matériau et les techniques employées doivent nécessairement être diversifiés, voire foisonnants, sinon disparates. En conséquence, les paramètres qui, normalement, donnent à une œuvre son unité, tels motifs, modes, séries, ou toutes techniques généralisées, ne peuvent ici jouer le rôle qu'on leur attribue dans une musique de facture plus conventionnelle. La réutilisation de matériau est possible, mais cela doit se faire davantage dans une optique de réminiscence qu'à titre de constituant inhérent à l'approche structurelle.

Il me fallait donc trouver d'autres assises à la construction formelle, tant au niveau de la structure que de son déploiement. La structure fut donc construite sur d'autres considérations, telle la récurrence des types de gestes posés, celle des diverses techniques employées, de même que sur l'utilisation des différentes techniques à la voix ou le choix et le nombre des instruments utilisés (voir Tableau 1 - STRUCTURE FORMELLE, p. 59).

Pour ce qui est des textes, j'ai puisé dans deux recueils du poète Étienne Lalonde. Dix-sept proviennent d'une compilation de textes intitulée *Tu es le plus grand jour* et quatre autres sont tirés de son recueil intitulé *Love songs*. Ces quatre derniers ont tous été articulés avec la même technique vocale. Il s'agit d'une technique qui a pour effet de produire un son guttural complexe. Chacune de ces quatre pièces est associée à une saison.⁸⁸

⁸⁷ *Pierrot lunaire* est une des premières œuvres atonales d'ampleur écrites par Schoenberg. Celui-ci travaillait alors à l'établissement d'un nouveau langage. Par opposition, l'approche *élémentielle* fait appel à plusieurs langages.

⁸⁸ N'utilisant que quatre poèmes de ce recueil (*Love songs*), il m'est apparu intéressant et conséquent d'utiliser quatre textes se référant chacun à une saison.

2. La spatialisation

21 courtes pièces a été spatialisée en fonction du Théâtre rouge du Conservatoire de Montréal. Cette salle fut choisie en raison de l'intérêt que représente sa configuration physique. Le principal atout pour moi était que la salle est entourée d'une mezzanine. Les côtés et le dessous des estrades étaient également accessibles aux musiciens, offrant ainsi d'énormes possibilités quant au masquage des points de jeu.⁸⁹

Le défi principal posé par la spatialisation est celui de la précision avec laquelle on l'adapte au lieu. Plus elle est réalisée de façon précise en rapport avec un lieu donné, plus elle est efficace. Mais, inévitablement, des problèmes se posent lors de présentations ultérieures dans des espaces autres que celui pour lequel l'œuvre a été écrite. Cependant, depuis que je m'adonne à cette pratique, ma préférence a toujours été de tout de même privilégier une spatialisation la plus adaptée possible au lieu de la création, quitte à devoir la réviser par la suite.

L'œuvre fut reprise à Bruxelles le 30 novembre de la même année dans le cadre du Festival ON. Bien que plus petite, la salle de l'Espace Sanghor, où elle fut présentée, possède une configuration très semblable à celle du Théâtre rouge. Il me fut donc assez facile d'y adapter la spatialisation. Cette seconde spatialisation est intégrée dans la partition.

3. Les récurrences formelles

Les récurrences formelles sont ici de différentes natures : motivique (essentiellement basée sur le rythme), texturale, technique (récurrence des techniques tant instrumentales que compositionnelles) et orchestrale (nombre des instruments, répartition et nature des solos et des duos). Un premier tableau (Tableau 1, p. 59) fait état de la structure formelle ainsi que de l'ensemble des récurrences de l'œuvre. Un deuxième tableau (Tableau 2, p. 60) présente de façon synthétique les récurrences principales.

⁸⁹ Voir les plans en annexe de la partition.

REPRISE DE MOTIFS

La reprise de motifs revêt ici deux aspects. Tout dépend de la fréquence et de la distance temporelle qui sépare le modèle de sa ou ses reprises. Lorsque ces reprises sont fréquentes, le motif se verra attribué un caractère obsessif. Si les reprises sont peu nombreuses et sensiblement loin du modèle, elles seront davantage perçues comme des réminiscences.

21 courtes pièces ne comporte qu'un exemple de motif à caractère obsessif. Il s'agit du 2^e motif de l'accord répété au piano de la pièce I (page 2, à partir du 2^e système). On en retrouvera la trace dans plusieurs autres pièces, tant au piano (V), à la percussion (IV, XIII, XV, XXI), qu'aux cordes (XI).

Exemple 5a : accord répété du piano dans I

Exemple 5b : tambours de freins en polyrythmie dans IV et XXI

Exemple 5c : piano dans V

Exemple 5d : cordes dans XI

Exemple 5e : percussion (vibraphone) dans XIII

Exemple 5f : percussion dans XV et XXI (cloches à vache)

Les autres reprises de motifs de l'œuvre, moins fréquentes, ont un caractère de réminiscence. C'est le cas des arpèges en nonolets (groupe de neuf doubles-croches) au piano de XIII repris dans la pièce finale (XXI), mais sans les intervalles répétés qui, dans le modèle, les accompagnent à la main droite.

Exemple 6a : piano dans XIII

Exemple 6b : piano dans XXI

C'est le cas également des harmoniques aléatoires et rapides ainsi que des glissandos d'harmoniques de la contrebasse de IV sont repris à XIX.

Exemple 7a : contrebasse; harmoniques rapides et aléatoires et gliss. d'harmoniques dans IV

Exemple 7b : contrebasse ; gliss. d'harmoniques et harmoniques rapides et aléatoires dans XIX

Finalement, s'ajoutent à cette catégorie certains des éléments variés (jeu entre le cordier et le chevalet – arco-grain – pizzicatos – *sol* grave et ponticello en cresc. et decresc.), présentés à la contrebasse dans la pièce XII (auxquels, notamment, s'ajoutent les harmoniques rapides et aléatoires) et qui sont repris dans les pièces XVII et XIX.

REPRISES TEXTURALES ET TECHNIQUES

Des textures de mêmes natures ou employant dans chaque cas une même technique compositionnelle sont également reprises tout au cours de l'œuvre.

RÉCURRENCE DES TECHNIQUES VOCALES

À ce titre, une des récurrences techniques les plus marquantes de l'œuvre est très certainement l'alternance des quatre techniques vocales :

Technique standard (norm.) dans II, VI, XIII et XV et en duo avec un bois dans V, XI, XIX et XXI.

Technique « baroque » sans vibrato dans I, VII, X, XIV, XVIII et XXI.

Sprechgesang dans III, VIII, XVI, XX et XXI.

Voix parlée gutturale dans IV, IX, XII et XVII.

On remarquera que la pièce finale, XXI, fait appel à trois de ces techniques.

RÉCURRENCE DE L'UTILISATION DE SPECTRES HARMONIQUES

On retrouve le déploiement de spectres harmoniques dans les pièces suivantes :

III ; flûtes, clarinette et cordes, fondamentale : sol^{090} , sous la 3^e ligne supplémentaire en clé de fa,

XII ; tous les bois, fondamentale : fa^0 , 4 lignes sous la portée en clé de fa,

XVI ; flûtes, hautbois et cordes, fondamentale : $ré^1$, sous la portée en clé de fa.

RÉCURRENCE DES TECHNIQUES DODÉCAPHONIQUES

Quatre pièces exposent des textures faisant appel au pointillisme sériel. Les séries utilisées ne sont toutefois pas les mêmes d'une fois à l'autre. Il est à noter que la technique dodécaphonique a seulement été utilisée pour régir le paramètre des hauteurs. L'articulation des rythmes est empirique et n'est régie par aucun système, sériel ou autre.

On rencontre ce type de procédé pour la première fois au piano dans la pièce VII. Dans ce cas précis, la série ne fut pas utilisée de façon systématique. Des groupes de 2 à 4 notes ont plutôt été prélevés librement à partir du carré magique (voir Tableau 3, p. 61).



Exemple 8 : Série No. 1, pièce VII, piano

La technique dodécaphonique est employée aussi dans la pièce suivante dans l'écriture des cordes.

⁹⁰ Selon la convention française. Do^3 étant le do central.



Exemple 9 : Série No. 2, pièce VIII, cordes

L'utilisation ici est plus conventionnelle, bien que l'articulation rythmique non synchronisée des instruments puisse venir intervertir à l'occasion les notes d'une même série.

Le premier déploiement est le suivant : O 1 - sens droit (d.); violon 1 (3 notes), violon 2 (2 n.), violon 1 (1 n.), violoncelle (3 n.), violon 2 (2 n.), violon 1 (1 n.).

L'ordre des variantes de la série qui sont déployées par la suite emprunte un mouvement circulaire concentrique et se poursuit comme suit : R 1 – d., O 12 – d., R 12 – sens rétrograde (r.), O 1 - r., R 2 – d., O 11 – d., R 11 – r., O 2 – r., R 3 – d., O 10 – d. et ainsi de suite (voir Tableau 4, p. 62).

On retrouve un 3^e déploiement sériel aux bois dans la pièce XV. En voici la série originale :



Exemple 10 : Série No. 3, pièce XV, bois

L'ordre d'apparition des variantes de la série est le suivant : O 1 – d., R 8 – d., O 9 – r., R 10 – r., O 2 – d., R 9 – d., O 12 – r., R 8 – r (voir Tableau 5, p. 63).

Il s'agit encore ici d'un procédé d'écriture dont l'articulation rythmique, également non synchronisée, risque, au moment de l'exécution, d'intervertir une fois de plus l'ordre d'apparition des notes. Qui plus est, comme chacun des instruments exécute une boucle dont la durée varie d'un instrument à l'autre, ce phénomène s'amplifiera avec les reprises.

L'œuvre fait appel une dernière fois à la technique sérielle dans l'écriture de la partie de piano de la pièce XVIII. Voici la série utilisée :



Exemple 11 : Série No. 4, pièce XVIII, piano

Ordre des variantes de la série (toutes sont sens droit) : O 1, R 9, O 2, R 6, O 9, R 2, O 4, R 11, O 10, R 7, O 12, R 12, O 7 et R 10 (voir Tableau 6, p.64).

Tableau 1

Structure formelle de l'utilisation des instruments

Tableau 1 - STRUCTURE FORMELLE																						
1re Section	voix		flûtes 1		flûtes 2		hautbois		clarinette		piano		violon 1		violon 2		violoncelle		contrebasse			
	nr. ins.		traits	sp. harm. (picc.) ten. et courtes interv.	sp. harm. ten. et courtes interv.																	
I	1	sans vibrato texte court																				
II	1	norm.																				
III	9	Sprechgesang																				
IV	3	guttural																				
V	9	norm. en duo (cl.)																				
VI	6	norm.																				
VII	9	sans vibrato																				
2e Section																						
voix		flûtes 1		flûtes 2		cor anglais		clarinette basse		percussion		piano		violon 1		violon 2		violoncelle		contrebasse		
nr. ins.																						
VIII	7	Sprechgesang texte court																				
IX	1	guttural																				
X	9	sans vibrato																				
XI	7	norm. en duo (flûte)																				
XII	6	guttural																				
XIII	10	norm.																				
XIV	2	sans vibrato																				
3e Section																						
voix		flûtes 1		flûtes 2		hautbois		clarinette		percussion		piano		violon 1		violon 2		violoncelle		contrebasse		
nr. ins.																						
XV	7	norm.																				
XVI	9	Sprechgesang																				
XVII	3	guttural																				
XVIII	8	sans vibrato																				
XIX	8	norm. en duo (hautbois)																				
XX	2	Sprechgesang																				
XXI	8	voix mixte																				

Tableau 2

Synthèse des récurrences principales

	section 1							section 2							section 3						
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI
ÉLÉMENTS																					
pièces :																					
accord ou attaques répétés	■			■	■					■		■			■						
arpèges en nonelets, piano																					
harmoniques rapides et aléatoires, cb.				■	■																
glissandos d'harmoniques, contrebasse				■	■																
technique vocale standard (norm.)		■			■	■				■		■			■						
voix sans vibrato (baroque)	■																				
sprechgesang																					
voix gutturale																					
spectres harmoniques																					
textures pointillistes dodécaphoniques																					
utilisation de modes non-octavians																					
harmonie symétrique style choral, piano																					
interventions sporadiques, flûtes																					
tenues enchevêtrées																					
petites percussion (bois) spatialisées																					
solos																					
duos voix et bois																					
mélodies (voix) accompagnées																					
sons multiples																					

Tableau 3

Série no 1 - neuf premiers groupes de notes utilisées au piano dans la pièce VII

The image displays a musical score for 'Tableau 3', consisting of nine groups of notes. Each group is represented by a horizontal line of notes on a five-line staff, with some notes enclosed in rectangular boxes. The groups are numbered 1 through 9. Group 1 is on the second staff, group 2 on the third, group 4 on the sixth, group 5 on the seventh, group 6 on the eighth, group 7 on the ninth, group 8 on the tenth, and group 9 on the eleventh. The notes are primarily quarter notes and half notes, with various accidentals (sharps, flats, and naturals). The groups are arranged in a non-sequential order across the staves. The word 'etc.' is written after group 9, indicating that there are more groups of notes. The score is written in a single system with ten staves, with the first staff being empty.

Tableau 4

Carré magique (matrice) de la série no 2 - cordes dans la pièce VIII

	R 1	R 2	R 3	R 4	R 5	R 6	R 7	R 8	R 9	R 10	R 11	R 12
O 1												
O 2												
O 3												
O 4												
O 5												
O 6												
O 7												
O 8												
O 9												
O 10												
O 11												
O 12												

Tableau 5

Carré magique (matrice) de la série no 3 - bois dans la pièce XV

The image displays a musical score for a 12x12 magic square of notes. The score is organized into 12 rows, labeled O1 through O12 on the left, and 12 columns, labeled R1 through R12 at the top. Each row and column contains 12 notes, represented by a single note head on a five-line staff. The notes are distributed across the staves, with some notes appearing on the same line or space in different rows and columns, creating a complex pattern of intervals. The notes are primarily quarter notes, with some half notes and eighth notes. The key signature is not explicitly stated, but the notes are mostly natural, with some flats and sharps. The overall structure is a grid of notes, where each row and column contains a unique set of 12 notes, forming a magic square of musical intervals.

Tableau 6

Carré magique (matrice) de la série no 4 - piano dans la pièce XVIII

	R 1	R 2	R 3	R 4	R 5	R 6	R 7	R 8	R 9	R 10	R 11	R 12
01												
02												
03												
04												
05												
06												
07												
08												
09												
010												
011												
012												

TEXTURES CONSTRUITES SUR DES MODES NON OCTAVIANTS

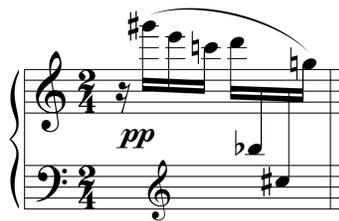
Les pièces III et XVI présentent un même type de textures faites d'arpèges rapides au piano et au marimba. Dans les deux cas, ces textures sont créées sur des modes non octaviants, modes qui sont différents d'une fois à l'autre.

Dans la pièce III, les instruments sont joués de façon non synchronisée, chacun ayant sa propre pulsation. Le mode non octaviant est cependant le même. Le mode utilisé est composé de la suite d'intervalles suivante : ton – ½ ton – ton – ton – ½ ton – ton – ½ ton (total de onze demi-tons).



Exemple 12 : Mode non octaviant no. 1

La pièce XVI présente le même genre de textures aux deux mêmes instruments, mais cette fois il y a pulsation commune. Le mode utilisé ici a été tiré des premières notes du piano dans la pièce initiale du *Pierrot lunaire* de Schoenberg, *Mondestrunken*. Seule allusion directe à l'œuvre du maître viennois.



Exemple 13 : Première mesure de piano de *Mondestrunken* (*Pierrot lunaire*, Arnold Schoenberg)

Le modèle est composé des intervalles suivants : ½ ton – ton – ton – ton – ½ ton – ½ ton – ton (total de onze demi-tons).



Exemple 14 : Mode non octaviant tiré des premières mesures de piano dans *Mondestrunken* (*Pierrot lunaire*, Arnold Schoenberg). Les notes issues de *Mondestrunken* sont en blanc.

LES ARTICULATIONS DE STYLE CHORAL AU PIANO

Les pièces VI et XIX présentent des accords de style choral au piano utilisant l'harmonie symétrique⁹¹. Voici les modèles d'accords, le coefficient des fondamentales de même que le début de la progression utilisée dans VI :

Structures des accords :

A B C D E A B C D E C A B C D E C

Les types d'accords sont constamment utilisés dans le même ordre : A B C D E C

Coefficient des fondamentales : -4, -5, -2, -2 -4 -5 -2 -2 -4 -5 -2 -2

etc.

Exemple 15 : Pièce VI, piano, harmonie symétrique⁹²

Voici les modèles d'accords, le coefficient des fondamentales de même que le début de la progression utilisée dans XIX :

Structures des accords :

A B C D E A B B C A D E E A B C A A D E A

Les structures d'accords ont été utilisés dans l'ordre suivant : A B C A D E

Coefficient d'utilisation : 1 2 1 1

Coefficient des fondamentales : 0, -5, -3, +1, -1, -1, -5 0 -5 -3 +1 -1 -1 -5 0 -5

etc.

Exemple 16 : Pièce XIX, piano, harmonie symétrique⁹³

⁹¹ L'harmonie symétrique est une approche compositionnelle développée dans la première moitié du XX^e siècle par le compositeur américain d'origine ukrainienne Joseph Schillinger (1895-1943). Réf. : Schillinger, Joseph, *The Schillinger System of Musical Composition*, First Clock & Rose edition, Harwich Port, MA, 2004.

⁹² Le coefficient des fondamentales détermine le nombre de demi-tons qui les sépare (ex : -5 = 5 demi-tons ascendants, +1 = 1 demi-ton descendant). Cette façon de faire peut paraître contre-intuitive. Il s'agit toutefois de la façon de faire adoptée par Schillinger. La direction descendante, par référence à la quinte dans le système tonal, correspondant pour lui au sens positif (tonal). La direction ascendante, par conséquent, étant négative (sens plagal).

⁹³ Le coefficient d'utilisation des accords détermine le nombre d'apparition d'un même type d'accord.

AUTRES GESTES COMPOSITIONNELS CARACTÉRISÉS

On retrouvera, de manière récurrente, d'autres gestes compositionnels. Bien que ceux-ci n'utilisent pas d'une fois à l'autre le même matériau et que les liens entre les intervalles que l'on peut déceler d'un à l'autre ne soient que fortuits, ces gestes restent de même nature.

Un premier exemple est celui des interventions sporadiques et caractérisées aux flûtes dans X et XVIII. Dans X, toutes les interventions des flûtes ont été tirées librement de la première.

Exemple 17a : Première intervention des flûtes dans X

Exemple 17b : 2^e et 3^e interventions des flûtes dans X

Dans la pièce XVIII, le procédé est fort semblable, exception faites des trois dernières interventions qui, elles, sont tirées comme suit de la partie des bois de l'œuvre de Charles E. Ives, *The Unanswered Question* :

- La dernière intervention de la page 80 vient de la fin de la 2^e intervention des bois de la page 6 dans l'œuvre de Ives.
- Les deux dernières interventions de la page 81 sont tirées quant à elles de la 1^{re} intervention de la page 7.



Exemple 18a : *The Unanswered Question*, bois p. 6 Ex. 18b : *The Unanswered Question*, bois p. 7

Dans le même ordre d'idée, on retrouve la reprise de motifs graves répétés à la contrebasse dans les pièces V et X.

Un autre geste repris est l'exposition de tenues enchevêtrées. On retrouve ce type d'éléments aux flûtes dans V, repris tel quel dans XXI, de même que dans la pièce VII au hautbois et à la clarinette.

Mentionnons aussi les textures de percussions (petits instruments en bois) sporadiques et spatialisées des pièces V et XIX.

En dernier lieu, nous relèverons les traits et tenues de même que les accords en tenues qui jalonnent l'œuvre. Ces éléments, moins caractéristiques et donc moins reconnaissables, ne seront pas illustrés dans le tableau synthèse des récurrences (Tableau 2, p. 60), mais apparaissent dans le Tableau 1 (p. 59).

Traits et tenues :

- I : flûte 2, clarinette et violon 1
- IV : hautbois, contrebasse
- VI : clarinette
- VII : contrebasse
- VIII : cor anglais et clarinette basse
- X : cor anglais, violons et violoncelle
- XI : cor anglais et clarinette basse
- XIII : tous les bois
- XIV : clarinette basse

- XVII : clarinette (si^b)
- XVIII : hautbois
- XXI : hautbois et clarinette

Accords tenus aux cordes :

- I : sans la contrebasse
- XIII : toutes les cordes, trémolo
- XVIII : toutes les cordes, trémolo

Tous ces éléments ont été réalisés de manière empirique.

4. Reprise de combinaisons et de procédés instrumentaux

LES SOLOS

Six solos sont répartis tout au long de l'œuvre et ont été attribués aux membres qui formaient le noyau de l'ensemble Allogène⁹⁴ :

- II : solo du piccolo (Yuki Isami)
- VI : solo de la percussion (Olivier Maranda)
- IX : solo du piano (Daniel Añez)
- XIV : solo du violoncelle (Émilie Girard-Charest)
- XVII : solo de la percussion (Olivier Maranda)
- XX : solo du violon 1 (Lizann Gervais)

Deux de ces solos sont accompagnés. Le solo de violoncelle par la clarinette basse et celui du violon 1 par le violon 2 qui en reprend des passages en écho. Quant aux solos de la percussion, tous les deux se superposent comme autant d'éléments perturbateurs dans des pièces où se côtoient plusieurs éléments. La voix est évidemment toujours présente, mais est toujours en dissociation avec le soliste.

LES DUOS VOIX ET BOIS

Dans chacune des trois sections de l'œuvre, la voix intervient en duo, à l'octave ou à l'unisson avec un des instruments à vent :

⁹⁴ Fondé en 2004, l'ensemble fut dissout peu de temps après sa prestation dans le cadre de MNM 2013.

V : duo avec la clarinette

XI : duo avec la flûte

XIX : duo avec le hautbois

LES MÉLODIES ACCOMPAGNÉES

À deux reprises, la voix et le piano forment un duo dans lequel le piano tient le rôle d'instrument d'accompagnement :

X : pièce à caractère impressionniste

XV : pastiche de lieder allemand inspiré par l'œuvre d'Hugo Wolf

LES SONS MULTIPLES

On retrouve l'emploi de sons multiples (ou sons fendus) dans chacune des sections, mais ces effets sont confiés à chaque fois à un instrument différent :

Section 1 : hautbois, pièces IV et VI

Section 2 : clarinette basse, pièce VIII

Section 3 : clarinette en sib, pièces XVII, XIX et XXI

On notera que cette technique est également employée au piccolo dans la pièce II. Ici cependant, comme les sons multiples font partie du solo de façon structurelle, je ne considère pas cette utilisation comme participant du même geste compositionnel.

L'UTILISATION DE MOTIFS RÉCURRENTS

Le retour d'un même motif, inchangé ou peu transformé, dans des sections de l'œuvre qui sont de factures différentes, tant au niveau des champs harmoniques que de la texture ou de l'articulation, confère automatiquement à l'élément récurrent un caractère d'indépendance. Exposé une première fois dans la pièce I, l'accord répété tel qu'exposé par le piano prend la forme d'un motif récurrent qui, bien que varié par la suite, jalonne l'œuvre dans sa globalité.

Il existe d'autres exemples de ce procédé, mais, dans les autres cas, nous le retrouverons à l'intérieur d'une même pièce. Je pense ici aux interventions sporadiques des flûtes dans la pièce X et dans une moindre mesure (parce que plus varié) dans la pièce XVIII.

LES ÉLÉMENTS PONCTUELS

Observons tout d'abord que plusieurs des éléments mentionnés plus haut, bien que traités comme des récurrences pour fin d'analyse, seront avant tout perçus comme des éléments isolés. C'est le cas, par exemple, des traits et tenues qui, en soi, ne sont pas assez caractérisés pour être perçus comme des réminiscences. Il en va de même pour tous les solos qui, bien qu'ils relèvent d'un même geste structurel, n'ont entre eux rien de commun sur le plan du matériau. C'est également le cas des mélodies accompagnées, sans liens motiviques et fort différentes l'une de l'autre.

À cela s'ajoutent quelques éléments isolés (auxquels aucune couleur n'a été associée dans le tableau structurel – Tableau 1, p. 59).

Plusieurs éléments de la première section appartiennent à cette catégorie :

Le cluster répété au piano dans I.

Trois éléments de la pièce V :

- Les descentes en arpèges du piano
- Le mobile modal des deux violons et du violoncelle

Deux éléments de la pièce VI :

- Les attaques en double-corde et les glissandos des violons

Deux éléments de la pièce VII :

- La texture de notes rapides aux flûtes
- Le choral en harmoniques aux violons et au violoncelle

Dans la 2^e section de l'œuvre, seul deux éléments sont de cette nature :

- Le jeu sur la cymbale dans VIII
- Le fouet dans XII

La 3^e section ne comporte aucun de ces éléments.

LES RÉMINISCENCES

Toute reprise de motifs n'entre pas nécessairement dans la catégorie précédente. Cela dépend avant tout de la fréquence d'utilisation. Lorsque, par exemple, un élément n'est repris qu'une seule fois loin de l'original, on parlera davantage de réminiscence⁹⁵. C'est le cas par exemple des arpèges en « nonolets » du piano de la pièce XIII repris dans XXI. Il en va de même des harmoniques rapides, des glissandos d'harmoniques et des diverses interventions caractérisées de la contrebasse (voir exemples 7a et 7b).

On pourrait en dire autant des tenues enchevêtrées de V aux flûtes, également reprises dans XXI, quoique dans le cas de cet élément, moins caractérisé que les précédents, il n'est pas certain que la mémoire opère de la même façon.

Quant à la combinaison des mêmes procédés d'écriture dans III et XVI (arpèges dans un mode non octaviant, spectre harmonique et sprechgesang), comme la reprise est globale et ne s'associe pas à de nouveaux éléments, elle n'entre pas dans cette catégorie.

LA SUPERPOSITION DES TEXTURES, DES MODES DE JEU OU DES CHAMPS HARMONIQUES

Cette technique est largement employée dans *21 courtes pièces*. Ces superpositions y sont en effet fréquentes. En fait, on les retrouve dans pratiquement toutes les pièces.

Bien que ce procédé soit des plus efficaces, il comporte des risques quant à la perception, en ce sens qu'il est fort possible que la superposition de deux ou plusieurs textures de même densité soit perçue comme une seule et même « super-texture ». C'est d'ailleurs un peu ce qui se produit dans les pièces III et XVI.

Dans de tels cas, on devra prendre bien soin de travailler le rythme, l'articulation et les silences de manière que les différents plans ne s'amalgament pas pour en créer un seul. À cet égard, l'expérience nous a appris qu'au-delà des différences compositionnelles (texture, tonalité, articulation rythmique, etc.), plus les éléments sont ponctuels, moins ils sont en continus, plus ils sont perçus comme étant dissociés.

⁹⁵ Ou de *recontextualisation*.

LA SUPERPOSITION DE LANGAGES

Un des moyens les plus efficaces pour créer le détachement est sans contredit la superposition de langages. Lorsque, à titre d'exemple, on superpose un élément de caractère tonal à une texture atonale, l'effet est sans équivoque et le détachement s'opère immédiatement.

On retrouve des exemples de cela dans pratiquement toutes les pièces, mais de façon plus caractéristique dans les pièces suivantes :

II : mélodie modale en opposition au solo du piccolo

V : mobile modal aux cordes en opposition avec les autres éléments

VI : accords de style choral au piano en opposition avec les autres éléments

VII : choral en harmoniques aux cordes et mélodie modale en opposition avec les autres éléments

IX : solo du piano de type « cadence » opposé à la voix gutturale

X : duo voix et piano à caractère impressionniste en opposition avec les autres éléments

XIV : mélodie vaguement modale en opposition au solo du violoncelle

XV : pastiche de lieder (voix et piano) en opposition avec les autres éléments

XVIII : mélodie vaguement modale et citation de *The Unanswered Question* (C. E. Ives) aux cordes en opposition avec les autres éléments

XIX : accords de style choral au piano en opposition avec les autres éléments

XX : solo de violon sous forme de pastiche de partita en opposition avec la voix en sprechgesang

EMPRUNT STYLISTIQUES (PASTICHES)

L'emploi de référents culturels connus de l'auditeur est un des procédés les plus efficaces pour créer l'impression de dissociation. Ce procédé s'apparente bien sûr à la superposition de langages mais, tout comme l'emploi de citations, il en diffère par la force des référents culturels auxquels il fait appel. On retrouve ce procédé, essentiellement sous forme de pastiches dans les pièces IX, X, XV, XVIII et XX.

5. L'instrumentation

On remarquera que la plupart des pièces débutent avec un instrument qui n'a pas été entendu dans la précédente. Cette façon de faire a pour but de renouveler l'effet de surprise et d'accentuer l'impression pour l'auditeur de basculer à chaque fois dans un nouvel univers.

On notera également que chacune des sections comporte deux pièces dont le nombre d'instruments est de trois ou moins. Cela correspond généralement aux pièces présentant un solo (excluant les solos de la percussion, VI et XVII, comme nous l'avons vu). Les cinq autres pièces de chacune des sections font appel à un effectif d'au moins six instruments. Le seul tutti se situe à la pièce XIII qui correspond à la proportion du nombre d'or.

6. Brève présentation des pièces

I – De petites anémones

Bien qu'il y ait dans cette première pièce une certaine dissociation des éléments (piano / flûte et clarinette / cordes / voix), elle y est peut-être moins prononcée que par la suite. Ici les divers éléments, bien qu'étant de factures différentes, peuvent jusqu'à un certain point être perçus comme procédant d'un même geste, ce qui entraîne un effet de détachement moins grand. À cet égard, on pourrait dire qu'il s'agit là, en quelque sorte, d'un prélude à ce qui suivra, qu'il y prépare l'auditeur.

II- À voir passer les rêves

Ici, la dissociation est radicale. *À voir passer les rêves* est construite d'un solo de piccolo sur lequel viens se déposer une mélodie vocale de caractère lyrique. On ne s'y trompe pas, ces deux éléments n'ont rien à voir l'un avec l'autre tant sur le plan mélodique que sur celui de l'articulation rythmique. C'est justement ici la grande différence de facture entre les deux qui en permet l'intégration dans une sorte de méta discours.

III- Bleu matin

Dans cette troisième pièce, trois paliers se juxtaposent. Le premier de ces paliers est la voix, pour laquelle j'ai opté pour la technique du sprechgesang. En deuxième lieu, le marimba et le

piano, par l'articulation rapide de traits en arpèges sur un même mode non octaviant, créent une texture mouvante et homogène. À cela s'ajoutent les cordes et les bois (sauf le hautbois) qui exécutent de courtes interventions et tenues dont les hauteurs correspondent au spectre harmonique d'un *sol* ♮ grave (sous la portée en clé de *fa*).

Ici, toutefois, comme je l'ai déjà mentionné, le niveau d'activité assez semblable des éléments a tendance à nous faire percevoir le tout comme une seule et même « super-texture ». Cela a évidemment pour effet d'atténuer l'aspect *élémentiel*.

IV- Mal de mai

Premier texte tiré du recueil *Love Songs*, *Mal de mai* réfère au printemps. Cette pièce présente à la voix un travail que l'on retrouvera à quatre reprises au cours de l'œuvre, c'est à dire, l'emploi d'une technique vocale produisant un son guttural favorisant la résonance des harmoniques. La percussion, par l'exécution d'une articulation de caractère polyrythmique sur tambours de freins, associée à l'emploi de sons multiples au hautbois, donnent à la pièce un caractère rugueux que nous retrouverons dans les pièces IX, XII et XVII. La contrebasse, en totale dissociation avec les autres éléments, complète le tableau.

V- Dormir, voyager, exister

Ici, cinq couches composent le tissu de la pièce. Dans l'ordre d'apparition :

- 1- texture modale aux cordes (*do* dorien)
- 2- petites percussions clairsemées (bois)
- 3- accords tendus répétés entrecoupés de descentes modales au piano (mode non octaviant)
- 4- duo de la voix avec la clarinette
- 5- court motif récurrent à la contrebasse

VI- Plusieurs têtes dans le même crime

Dans cette pièce, encore une fois, la voix se « confronte » à un solo instrumental. Cette fois, il s'agit de la percussion. On notera que, bien que son jeu soit énergique et appuyé au niveau des

nuances, le percussionniste se trouve en coulisse. Cela permet de conserver un certain équilibre avec la voix et les autres instruments.⁹⁶

À cette trame principale, s'ajoute une suite d'accords de style choral au piano (harmonie symétrique), des tenues et des traits à la clarinette, des tenues en sons multiples au hautbois, de même que de courtes interventions en double-corde des violons en déplacement, qui se rejoignent pour un grand glissando final.

VII- En sang malgré la pluie

Cette pièce comporte six éléments en presque complète dissociation (sauf pour 1 et 5) :

- 1- note grave à la contrebasse
- 2- texture de notes rapides aux deux flûtes
- 3- articulation pointilliste sérielle au piano
- 4- mélodie de voix sans vibrato de style baroque
- 5- accords en homorythmie aux cordes utilisant les harmoniques naturelles de la note de la contrebasse
- 6- notes tenues au hautbois et à la clarinette

VIII- Le soleil finit par tomber

Première pièce de la seconde section, *Le soleil finit par tomber*, présente plusieurs éléments : la voix bien sûr, en *sprechgesang*, les roulements de cymbale, suivi par le jeu avec archet sur cette même cymbale, la texture sérielle des cordes, les traits au cor anglais. Quant à la clarinette basse, pratiquement toutes ses interventions peuvent être considérées comme des éléments isolés ou, du moins, on peut les classer en trois catégories récurrentes : les courts traits, les tenues graves et les sons multiples.

⁹⁶ À cet égard, il faut noter que, lorsqu'il y a spatialisation, les problèmes d'équilibre ne se posent pas de la même manière que dans une musique présentée à l'italienne. Un instrument ou un groupe d'instruments moins dominant qu'un autre par la nuance ou par le timbre sera mieux perçu qu'en temps normal du fait de sa provenance. Ce phénomène, malheureusement, est atténué grandement par l'enregistrement stéréo.

IX- J'ai donné la plupart de mes guerres

Ici, l'approche *élémentielle* est la même que pour la pièce II. La voix, gutturale, se superpose à un solo de piano au caractère de cadence inspiré de la tradition post-romantique. Le deuxième poème du recueil *Love Songs, J'ai donné la plupart de mes guerres*, évoque l'été.

X- Un enfant bascule dans mon regard

D'entrée de jeu, le vibraphone exécute un roulement entrecoupé de traits rapides et brefs. S'y superpose une texture aux cordes faite de courts traits et de tenues en harmoniques. Trois autres éléments complètent le tableau ; le motif à caractère obsessif des flûtes, le motif grave de la contrebasse et la mélodie de voix d'inspiration impressionniste accompagnée par le piano.

XI- Cette idée inventée de l'aube

Quatre éléments se côtoient ici ; le roulement de grosse caisse entrecoupé d'attaques (reprenant l'articulation rythmique du vibraphone dans la pièce précédente), l'accord répété aux cordes, l'entrelacement de traits du cor anglais et de la clarinette basse et la voix, doublée à l'octave par la flûte.

XII- J'ai rampé dans ta peau

Plus dénudée, *J'ai rampé dans ta peau* présente peu d'éléments. C'est la troisième pièce à faire appel à la technique gutturale. Cette dernière sera entrecoupée des interventions du fouet. En un sens, la voix et le fouet forme un seul élément uni par le caractère théâtral et dramatique qui en découle. Les bois y forment une seule et même texture à laquelle s'ajoute le jeu de la contrebasse (harmoniques rapides et aléatoires, glissandos d'harmoniques et effets divers).

Ce texte fait référence à l'automne.

XIII- Les machines du ciel gras

Située au nombre d'or de l'ensemble de l'œuvre, la pièce XIII est le seul tutti de l'œuvre. Cinq éléments s'y superposent : la voix, le piano dont l'articulation est pratiquement *élémentielle* en soi (intervalles répétés de façon intermittente se superposant aux arpèges en « nonolets »), les

traits chromatiques et ponctuels des flûtes, les traits entrelacés du cor anglais et de la clarinette basse et l'accord de cordes en trémolos.

XIV- Le vent est venu s'asseoir au-dessus de l'horizon

Même facture que II et IX à cette exception près que, s'ajoutent à l'instrument solo et à la voix, deux interventions isolées de la clarinette basse.

XV- L'œuvre des imparfaits

L'œuvre des imparfaits ne présente que trois éléments distincts ; le pastiche de lieder à la voix et au piano, la texture des bois et le motif obsessif (issu de l'accord répété) exécuté aux cloches à vache par la percussion et le violon 1.

XVI- Hormis la peau à peine

Cette pièce reprend les mêmes procédés et textures que la pièce III. La seule différence notable étant qu'ici, le piano et le marimba sont synchrones.

XVII- Peu importe les tempêtes

Dernière pièce à faire appel à la technique gutturale, *Peu importe les tempêtes* présente le deuxième solo de la percussion, de facture très semblable aux premiers (mêmes instruments, même intensité, même type de modulations rythmiques). S'ajoutent les traits et les sons multiples de la clarinette ainsi que divers effets à la contrebasse issus de la pièce XII.

Dernier poème tiré de *Love Songs*, *Peu importe les tempêtes* se rapporte à l'hiver.

XVIII- Je connais un endroit en forme de ciel terrestre

Ici, cinq éléments s'y superposent à nouveau. D'entrée de jeu, les cordes présentent à nouveau un accord en trémolos qui aboutira à la fin de la pièce sur une citation de la progression harmonique de *The Unanswered Question* (C. E. Ives). S'ajoute par la suite le piano exécutant une texture pointilliste et dodécaphonique, puis le hautbois exécutant des traits et des notes tenues et les flûtes exécutant des motifs sporadiques qui évoluent vers de brèves citations de la même œuvre de Ives. La voix, sans vibrato, de caractère modal, complète le tout.

XIX- Ce qu'elle a trouvé de mieux

Dans cette pièce, six éléments font naître l'aspect *élémentiel*. Dans l'ordre :

- 1- les traits et les sons multiples de la clarinette
- 2- les effets divers de la contrebasse tirés de IV, XII et XVII
- 3- les réminiscences du solo de violoncelle
- 4- l'articulation de style choral au piano
- 5- les percussions sporadiques et spatialisées (bois – rappel de V)
- 6- le duo à l'unisson de la voix et du hautbois

XX- Le coucher de soleil dans une tasse

Même facture ici que pour les autres pièces qui présentent un solo (exception faite des pièces dans lesquelles il y a un solo de la percussion). La seule particularité qui distingue cette pièce des pièces II, X et XIV, est que le violon 2 fait écho à deux reprises du solo en forme de pastiche de chaconne baroque⁹⁷ du violon 1.

XXI- Nous avons mis le jour à dormir

Dernière pièce du cycle, *Nous avons mis le jour à dormir* fait largement appel à la réminiscence. À cet égard, notons les tenues enchevêtrées des flûtes (V), les arpèges en « nonolets » du piano (XIII - moins les intervalles répétés de la main droite) et la reprise des tambours de freins de IV. Quant à la voix, elle y emploie trois de quatre techniques utilisées au cours de l'œuvre. Le hautbois et la clarinette exécutent des traits du même type que ceux qui jalonnent les autres pièces. Pour ce qui est du violoncelle et de la contrebasse, la réminiscence est spatiale. En effet, ils se retrouveront tous deux à l'endroit où ils se trouvaient lors de leur première intervention.

7. Conclusion

Je dirai en conclusion que je crois être resté fidèle au projet initial. C'est-à-dire la composition de 21 courtes pièces de caractères différents basées sur le concept de la dissociation *élémentielle*. La seule chose que je n'avais pas prévue, et qui est inhérente à la forme choisie, est que pour chaque nouvelle pièce, il me fallait pratiquement repartir de zéro. Cela demande une somme

⁹⁷ Inspirée de Jean-Sébastien Bach.

d'inventivité beaucoup plus grande que pour une œuvre de même longueur mais composée d'un seul tenant.

8. Les textes

Les des textes de cette œuvre sont tirés de deux recueils du poète Étienne Lalonde. Dix-sept proviennent d'une compilation de textes intitulée *Tu es le plus grand jour* et quatre autres sont tirés de son recueil intitulé *Love songs* (voir annexe 2).

Chapitre V : Analyse de *L'Être et la réminiscence*

1. Avant-propos

L'œuvre a été écrite pour le Nouvel Ensemble moderne et a été créée sous la direction de Lorraine Vaillancourt à la salle Claude-Champagne de Montréal le 4 mai 2017. *L'Être et la réminiscence* est probablement mon œuvre la plus *élémentielle* à ce jour. Lors de son écriture, j'ai porté une attention particulière à la notion de « paysage sonore composé ».

2. La réminiscence

La notion de réminiscence est au cœur de cette œuvre.

À la période où j'entreprenais la composition de la pièce, je fis la visite de la maison de mes ancêtres dont j'avais su qu'elle était à vendre.⁹⁸ Des images de cette maison me sont revenues en mémoire par la suite et ce, tout au long de mon travail d'écriture, particulièrement lors de la composition du passage de l'orage.⁹⁹ Me revenait alors sans cesse une image précise de la maison et du balcon ouest. Je n'en ai pas le souvenir exact, mais je crois que c'est à ce moment que j'ai décidé du titre.

Lorsque m'est venue l'idée d'articuler des extraits d'une œuvre de Mozart au quatuor à cordes, j'en ai auditionné plusieurs afin de trouver celui qui pourrait contenir un passage adéquat. Aucune des pièces écoutées à ce moment ne m'a satisfaite. Cependant, après un certain temps, telle une réminiscence, une mélodie que je savais du compositeur me trottait dans la tête. Cela pourtant, me semblait justement être le thème d'un quatuor à cordes. Je décidai donc d'adopter cette mélodie à l'adaptant au mieux pour le quatuor. Après avoir effectué le travail, je découvris qu'en fait, j'avais retranscrit le thème du *Quintette avec clarinette en la majeur K581* communément nommé *Quintette Stadler*. Cependant, j'ai constaté que je l'avais fait avec une légère erreur de notes au deuxième membre de phrase. Pour être conséquent avec le thème de mon œuvre, je décidai de laisser tel quel le résultat de cette réminiscence.

⁹⁸ Cette maison était habitée par un de mes oncles et sa famille lorsque j'étais jeune. C'est maintenant moi qui l'habite.

⁹⁹ Voir partition pages 30 à 39.

3. L'aspect théâtral

Comme je l'ai déjà fait auparavant,¹⁰⁰ j'ai inclus, dans *L'Être et la réminiscence*, quelques moments qui recèlent un aspect théâtral. On pense notamment au percussionniste qui, au début de l'œuvre, semble tenir le rôle d'un ouvrier venu faire une réparation au fond de la salle, pour finir par jeter son attirail au sol.¹⁰¹ On pense également au pianiste qui monte sur scène, s'installe au piano, répond au téléphone et se met à pratiquer comme s'il était seul dans son salon, agissant ainsi en toute ignorance pour ce qui se déroule autour de lui, un peu comme si il évoluait dans une autre dimension.¹⁰² Le but visé, en incluant ces actions, est d'accentuer la perception de dissociation.

4. Procédés techniques

Voici différents procédés utilisés au le plan technique :

- Harmonie symétrique :
 - o Progression harmonique des cordes de 0 :00 à 6 :46 (début à R)
 - o Progression harmonique du piano de 5 :58 à 6 :58 (de O à un peu avant T)
- Pastiches :
 - o Cadence du violon I de 3 :10, finale en boucle jusqu'à 4 :26 (de H à K)
 - o Cadence du violon II de 4 :22 à 5 :17, reprise du dernier motif jusqu'à 6 :33 (de avant K à Q)
 - o Patron répétitif en évolution du marimba de 7 :05 à 8 :45 (S à X)
- Citations :
 - o Piano de 3 :55 à 5 :50 (de I à O) – extraits de la Sonate no 2, K 280 de W.A.Mozart
 - o Quatuor à cordes de 16 :58 à 17 :25 (de PP à QQ) – extraits du quintette avec clarinette, K 581 de W.A.Mozart

Noter que ce dernier emprunt a été réalisé de mémoire (dans la réminiscence). On n'y retrouve pas la clarinette et la mélodie contient de petites erreurs.

¹⁰⁰ *Théâtre navrant (1991), Urnos (2004)* et dans une moindre mesure *21 courtes pièces (2013)*.

¹⁰¹ Pages 1 à 9 de la partition.

¹⁰² Pages 8 à 16 de la partition.

- Spectres harmoniques :
 - Piccolo et clarinettes, spectre du *si*^b grave de la contrebasse à partir de l'harmonique 11, de 7 :20 à 11 :23 (de T à un système avant DD).
 - Cordes (quatuor), spectre du *do* grave de la contrebasse à partir de l'harmonique 2, de 14 :36 à 15 :55 (de II à un système avant LL).
- Modes non-octavants :
 - Cuivres et contrebasson de 13 :34 à 14 :29 (de GG à un peu avant II)
 - Tous les vents sauf la trompette (descentes) de 15 :53 à 16 :20 (de LL à MM)
- Techniques instrumentales non traditionnelles :
 - Tuyaux frappés (perc.).
 - Papier sablé (perc.).
 - Objets projetés au sol.
 - Sons multiples (hautbois et basson).
 - Arco grain (violoncelle).
 - Bariolage d'harmoniques (violoncelle).
 - Glissandos d'harmoniques (cordes).
 - Sons enregistrés (tonnerre et pluie).
 - Sons « Half valve » (cor et trompette).
 - Glissandos (clarinettes).
 - « Whistle tones » (flûte).
 - « Jet whistle » (flûte).
 - Clusters (piano).
 - Utilisation du « Waterphone » (perc.).
 - Plaque de tôle frottée (perc.).

Noter qu'une partie importante des éléments a été conçue de façon empirique. C'est le cas de la plupart des mélodies.

5. Présentation du tableau 7

Une analyse graphique est présentée en annexe (Annexe 3) sous la forme d'un long tableau dans lequel sont illustrés tous les éléments musicaux autonomes de l'œuvre tels qu'ils apparaissent. Chaque planche correspond à une minute. Cela me semblait important de faire cet exercice afin de démontrer de façon concrète ce qui, lors de mon travail d'écriture, constitue un élément.

Dans ce tableau, à chaque élément correspond une couleur. Les interventions des instruments qui appartiennent au même élément sont parfois « fondus » en une seule et même forme, mais aussi parfois reliées par un trait noir épais combinant par exemple un instrument à un autre ou reliant les interventions d'un même instrument appartenant à ce que je considère comme étant un même élément. Cette deuxième façon de faire me fut surtout utile pour les courtes interventions. Il est à noter que certaines interventions sont reliées par un trait noir plus mince. Cela indique que, bien qu'elles soient différentes, celles-ci peuvent être perçues comme faisant partie d'un même élément (ex : la flûte à la planche 7,02, p. xxi). Le trait noir épais plus grand sépare deux éléments joués par un même instrument (marimba, planche 7.08, p. p. xxvii et trompette, planche 7.16, p. xxxv).

La précision des entrées et de la fin des interventions est à la seconde près (plus ou moins) et est en lien avec la partition, l'exécution pouvant varier d'une interprétation à l'autre, comme je l'ai déjà expliqué (voir p. 28 à 31).

Noter que de 15 :30 à 16 :20 (planches 7.16 et 7.17), le grand nombre d'élément et la grande activité générale peut faire en sorte que le tout soit perçu comme une seule et même texture complexe, donc, comme un seul élément.

Chapitre VI : Analyse de
Les passants (Environnement 237)

1. Avant-propos

L'écriture de *Les passants* résulte d'une commande du Jardin botanique de Montréal en 2014. L'œuvre a été écrite et conçue pour le Jardin des arbustes où elle a été créée le 17 août de la même année.

2. Démarche préalable

Le Jardin des arbustes étant situé dans la partie ouest du Jardin botanique, il jouxte donc le boulevard Pie IX. Bien que la présentation de l'événement ait été prévu un dimanche, le bruit potentiel venant du boulevard constituait un fait imposé qui m'apparaissait de prime abord comme un embêtement majeur. Il me fallait donc trouver le moyen d'intégrer le son de la circulation à l'œuvre.

J'ai donc réalisé sur place un enregistrement des bruits venant de la rue, puis j'ai intégré l'audio dans le document de la partition¹⁰³. Au fur et à mesure du travail d'écriture, j'étais ainsi en mesure d'être bien au fait du résultat potentiel de la combinaison des deux sources sonores (jeu des instrument, sons provenant de la rue).

3. Considérations en ce qui a trait aux liens entre la poïétique et l'esthétique

En musique, les liens entre le propos ou les intentions extra-musicales du compositeur, d'une part, et la perception qu'en ont les auditeurs, d'autre part, restent ténus et très contestables. Néanmoins, au-delà de la notion de musique à programme, une histoire ou une thématique quelconque peuvent inspirer le compositeur et surtout, l'aider à structurer l'œuvre en donnant un cadre formel au travail d'écriture. L'auditeur, sans une note de programme lui expliquant le projet, risque fort de ne pas saisir le récit ou la proposition qui se cachent derrière les notes.

Mais cette compréhension est-elle toujours souhaitable ? Cela dépend de la façon dont on espère voir l'œuvre cheminer dans l'imaginaire des gens ; en se suffisant à elle-même ou en bénéficiant d'un guide qui orientera la perception ? Pour ma part, c'est selon.

¹⁰³ Le logiciel utilisé, Finale de MakeMusic, offre cette fonction.

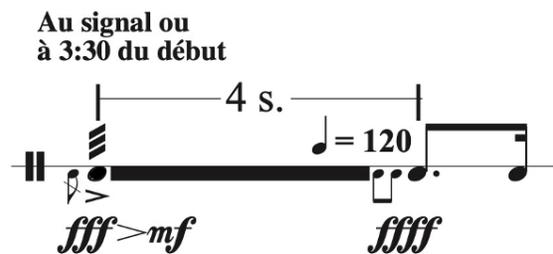
4. Déroulement formel du point de vue poétique

L'ENVIRONNEMENT

La pièce débute à l'ouest du bassin d'eau¹⁰⁴ par des bruits de souffle aux vents (deux flûtes et deux clarinettes dans les buissons, un tuba sous la passerelle), et prend tranquillement la forme d'un environnement sonore plutôt calme initié par de courtes interventions aux violons, auxquels s'intègrent les bois (tenues aux clarinettes, courtes interventions aux flûtes et piccolo). Le tuba s'intègre par la suite à cet environnement sonore par l'emploi de notes pédale et d'effets spéciaux¹⁰⁵ et ce, en tentant de s'inspirer librement des sons provenant de la rue.

DES APPELS AU LOIN

Après environ une minute (au signal convenu ou à 3 :30 du début), la percussion, située à l'est du bassin, intervient avec une attaque de caisse claire suivie par un roulement se terminant par de nouvelles attaques (exemple 19).



Exemple 19 : Premier signal de la percussion

À la suite de ce signal, les cuivres, non visibles et situés aux abords du jardins, amorcent des appels (tenues aux cors et aux trombones, courtes interventions de notes rapides aux trompettes).

LA MENACE

Les cuivres se rapprochent tranquillement et leurs interventions se densifient de plus en plus. Après 40 secondes (10 s. après un nouveau signal de la percussion), comme pour se défendre de la menace, les violons cessent les interventions en cours et amorcent un long crescendo

¹⁰⁴ Se référer au plan dans la partition.

¹⁰⁵ Notes avec voix chantée, « slaps », « smacks », glissandos, flatterzunge, etc.

(45 secondes), maintenant la nuance *f* pendant les 30 secondes. Tel un abandon devant l'adversité grandissante, ils amorcent un diminuendo de 45 s. se terminant en *morendo*.

La réaction des bois est différente. À la 2^e intervention de la percussion, les clarinettes se mettent à produire des tenues en *flutterzunge* suivies de sons multiples qui cessent dès que débute la fanfare. Quant au piccolo et à la flûte, à la 4^e intervention de la percussion, ils poursuivent le processus en cours puis commence à produire des tenues en *flutterzunge* qui cessent environ 25 s. avant le début de la fanfare.

LA REDDITION

Les bois et les violons n'ayant pu résister, cèdent donc à l'agression des cuivres et de la percussion.

L'OCCUPATION DU TERRITOIRE

Bien installés sur le bord du bassin, côté ouest, les cuivres s'affirment en entonnant une fanfare. Puis, tout en continuant de jouer, ils montent vers la passerelle.

Lorsque tous les cuivres sont sur la passerelle, la fanfare tourne au chaos. Ce chaos dure 1 :30 min. Après un accord en tenues, ils reprennent la fanfare et descendent de la passerelle.

LE DÉPART ET LA RENAISSANCE

Une fois en bas de la passerelle, les cuivres poursuivent la fanfare et amorcent leur départ, entraînant avec eux le tuba.

Progressivement, alors que les cuivres s'éloignent, les bois, puis les violons, se remettent à jouer, reprenant ainsi leurs droits dans la quiétude retrouvée de leur jardin. Pendant ce temps, la fanfare s'éloigne et devient de moins en moins audible.

5. Considérations techniques

Le choix des rythmes et des hauteurs s'est fait de manière empirique dans un esprit atonal sauf pour les hauteurs de la fanfare qui respectent celles d'un mode non octaviant (voir Exemple 20).



Exemple 20 : Mode non octaviant ; ton – ton – demi-ton – demi-ton – ton – demi-ton – ton

Chapitre VII : Analyse de *L'Autre (Le cor étranger)*

1. Avant-propos

En 2018, je fus lauréat du Prix collégien de musique contemporaine, concours organisé alors par le Cégep de Sherbrooke et auquel participent plusieurs institutions d'enseignement de niveau collégial au Québec (Cégep et Conservatoires).

À ce prix, s'ajoutait la commande d'une œuvre de quatre minutes devant être jouée, lors de la remise du prix de l'année suivante, par des finissants en interprétation du cégep possédant un bon niveau. L'instrumentation suivante en a découlé : flûte, cor et piano.

2. Déroulement formel du point de vue poïétique

Le thème extra-musical de cette petite pièce est l'exclusion. L'exclusion de l'autre, de l'immigrant, de celui qui survient tel un corps (cor) étranger. Inspiré de la crise des migrants très médiatisée à l'époque de son écriture, la pièce tente d'illustrer les problèmes d'accueil et d'intégration de l'autre. Comme il n'y avait pas de notes de programme au moment de la création c'est le titre seul ici qui a suggéré la thématique. Si la pièce devait être rejouée, je rédigerais probablement une note de programme faisant état de la situation de ces gens qui, au péril de leur vie, fuient leurs pays d'origine dans l'espoir d'une vie meilleure.

Mais l'Autre, c'est aussi l'exclu, celui qui dérange parce qu'il est différent ou parce que sa présence, simplement perçue comme un élément nouveau, est non désirée. Ça peut être aussi l'enfant qui, à l'école, pour toutes sortes de raisons moins bonnes les unes des autres, subit de l'intimidation.

L'INTRODUCTION

L'œuvre débute avec le piano qui, d'abord, exécute un motif répétitif. Le motif est interrompu par quelques attaques menant à un accord fortissimo suivi par la reprise du motif. Les attaques sont reprises ensuite suivi d'accords brisés. Ces éléments sont, en quelque sorte, les assises de la pièce.

L'ÉTRANGER SE MANIFESTE

Le piano joue une nouvelle fois l'accord fortissimo. À ce moment, le cor, en retrait derrière le public, fait sentir sa présence.

L'ÉTRANGER SE RAPPROCHE ET ESSAIE DE S'INTÉGRER

Le piano reprend le motif répétitif auquel la flûte se joint. Après un moment, le cor tente une nouvelle fois de s'intégrer. Quelques mesures plus loin, le piano et la flûte réagissent : attaques du piano, jet whistle, flatterzunge et sons multiples à la flûte, nouvelles attaques au piano et reprise du jet whistle. Le cor cesse de jouer.

Le piano reprend les accords brisés. La flûte s'y joint.

Reprise de l'accord fortissimo à la suite de quoi, le cor fait un court commentaire.

La flûte joue alors une mélodie qui se poursuit sur une progression harmonique (harmonie symétrique, voir exemple 21) du piano.

L'ÉTRANGER S'AFFIRME, EN VAIN

Le cor intervient alors et interrompt le discours. Le piano et la flûte réagissent (cluster jeu dans le piano, son multiple, jet whistle, attaques au piano). Le cor tente une nouvelle fois de s'intégrer, en vain. Il est interrompu par un cluster du piano.

L'ÉTRANGER A COMPRIS QU'IL N'ÉTAIT PAS BIENVENU ET QUITTE POUR ON NE SAIT OÙ

Pendant que le piano et la flûte semblent retrouver leur calme (whistle tones et motif répétitif), le cor s'éloigne en exécutant, de façon intermittente, une sorte de plainte (voir plan de spatialisation inclus dans la partition).

3. Considérations techniques

Le choix des rythmes et des hauteurs s'est fait de manière empirique dans un esprit atonal sauf pour la progression harmonique du piano (de E au début de de F), qui suit une trame en harmonie symétrique utilisant trois structures en harmonie de secondes et une structure de quarte (exemple 21).

structures d'accords (coefficient d'emploi : 1 - 1 - 1 - 1)

A B C D A B C D A B C D A B C D A etc.

(6) (+5) (-2) (-1) (+5) (+3) (+1) (+5) (-3) (-5) (+1) (6) (+5) (-2) (-1) (+5) (+3) etc.

série des fondamentales

Detailed description: The image shows a musical staff with a treble clef. Above the staff, four groups of chords are labeled A, B, C, D. Each group contains four notes. Below the staff, a series of circled numbers indicates the intervallic structure between notes: (6), (+5), (-2), (-1) for the first group; (+5), (+3), (+1), (+5) for the second; (+5), (-3), (-5), (+1) for the third; and (6), (+5), (-2), (-1), (+5), (+3) for the fourth. A dashed line follows the last group with 'etc.' below it. The text 'structures d'accords (coefficient d'emploi : 1 - 1 - 1 - 1)' is at the top, and 'série des fondamentales' is at the bottom.

Exemple 21 : Structure d'accord en harmonie symétrique.

Conclusion

La rédaction de cette thèse m'aura permis de mieux structurer ma pensée et ainsi, mieux définir la notion de dissociation *élémentielle*. Aussi, bien que cela ne soit pas relevé dans la thèse, cet exercice m'a aussi permis de situer cette pratique par rapport à l'ensemble des pratiques récentes et actuelles. Cela m'a également amené à suggérer quelques pistes qui pourraient être approfondies en ce qui a trait à la perception auditive lorsque des musiques dont les éléments sont en dissociation sont présentées de façon immersive.

Le détachement que l'on peut percevoir et qui se produit entre les éléments qui constituent une même œuvre m'a toujours fasciné. Pour quelle raison ? Je ne saurais le dire. Peut-être y vois-je un lien avec l'hétérogénéité grandissante du monde dans lequel nous vivons. Lorsqu'il y a détachement entre des éléments musicaux qui sont en présence simultanément les uns avec les autres, l'effet produit me semble ouvrir l'espace mental de celui qui écoute. En mettant en parallèle des éléments de natures différentes et possédant ainsi des caractères autonomes et se suffisant à eux-mêmes, la dissociation *élémentielle* provoque une sorte de décloisonnement du champ de l'audible. Et lorsque la dissociation *élémentielle* se combine à la spatialisation des sources, l'œuvre se présente à l'auditeur de manière immersive. Cet éclatement, je le crois, affecte directement la perception, forçant ainsi l'auditeur à passer en mode d'écoute global (everyday listening) et non restrictif, les sons ne lui arrivant plus de façon frontale et en tant qu'objet extérieur à son environnement immédiat, comme c'est le cas dans le cadre du concert traditionnel.

Cette façon de concevoir la mise en forme possède pour moi une force expressive inouïe. Et l'écriture de cette thèse m'a fait réaliser que les démarches qui vont dans ce sens recèlent un potentiel insoupçonné de renouvellement du langage et je crois que ce type de démarche musicale mériterait d'être développée et explorée plus avant. Je rappelle qu'il ne s'agit pas ici d'innovations technologiques, pas plus qu'il n'est question de quelconques nouveaux concepts rythmiques ou harmoniques, non plus que de nouvelles propositions quant à la façon de traiter le matériau. Cela est, à mon sens, beaucoup plus global et touche directement à la conception de ce qu'est une œuvre musicale, à la façon même dont elle est perçue.

Bibliographie

- Barrière Jean-Baptiste (coord.), *Le timbre, métaphore pour la composition*, IRCAM, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991.
- Bayer, Francis. *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Klincksieck, 1981.
- Beucage, Réjean. *Le cas d'Espaces sonores illimités*, Revue Circuit, vol. 17, no 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.
- Beaudin, Jean Philippe. « Alain Lalonde – Briser la barrière entre le public et les instrumentistes », *Le Devoir*, 7 avril 1988.
- Bisson, Frédéric, *Comment bâtir un monde: Le Gai Savoir de Gustav Mahler*, ed. Chromatika, 2012.
- Bosseur, Jean-Yves, *Le collage d'un art à l'autre*, Minerve, 2010.
- Boulez, Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Christian Bourgeois éditeur, 1989.
- Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Éditions du seuil, 1966.
- Bregman, Albert, *Auditory scene analysis : The perceptual organization of sound*, MIT Press/Bradford Books, 1990.
- Bronkhorst, Aldebert W., *The cocktail Party Phenomenon: A Review of Research on Speech Intelligibility in Multiple-Talker Conditions*, Acta Acustica united with Acustica 86(1), pages 117 à 128, janvier 2000.
- Buckholder J. Peter. *Ives and the Four Musical Traditions*, texte colligé dans *Charles Ives and His World*, Princetown University Press, Princetown, New Jersey, 1996.
- Buxton, William, Gaver, William, Bly, Sara. *Auditory Interfaces: The Use of Non-Speech Audio at the Interface*, Chapter 5: *Everyday Listening*, p. 5.1 à 5.22, [billbuxton.com](https://www.billbuxton.com/Audio.TOC.html), 1994, <https://www.billbuxton.com/Audio.TOC.html>, consulté le 24 mars 2021.
- Cage, John, *A composer's Confessions*, Éditions Allia, Paris, 2013.
- Cage, John, *Silence: Lectures and Writings*, p.17, Wesleyan University Press (2010).
- Chan Barrett, Karen, Ashley, Richard, Strait, Dana L., Skoe, Erika, Limb, Charles J. et Kraus, Nina, *Multi-Voiced Music Bypasses Attentional Limitations of the Brain*, 2021, Franco Delogu, Lawrence Technological University, États-Unis.
- Chion, Michel. *Guide des objets sonores*, Ed. Buchet/Chastel, Paris, 1983.
- Chomsky, Noam. *Réflexions sur l'université*, Raisons d'agir, Paris, Raisons d'agir, 2010, p 46 in Denave Laurent, *Un siècle de création musicale aux Etats-Unis*, Ed. Contrechamps, 2012.
- Cherry, Colin, *Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and with Two Ears*, The Journal of the Acoustical Society of America, Massachusetts Institute of Technology, 1953.
- Cowell, Sidney et Cowell, Cowell Henry, *Charles Ives and His Music*, Oxford University Press, 1955.
- Deliège, Célestin, *Invention musicale et idéologie*, Christian Bourgeois éditeur, 1986,

- Denave, Laurent. *Un siècle de création musicale aux États-Unis*, Ed. Contrechamps, 2012.
- Denave, Laurent. *Charles Ives, la naissance de la modernité musicale aux États-Unis*, Ed. Aedam Musicae, 2017.
- Château-Gontier, France, 2017.
- Donin, Nicolas et Keck, Frédéric, *Lévi-Strauss et « la musique ». Dissonances dans le structuralisme*, *Revue d'Histoire des Sciences Humaines* 2006/1.
- Carter, Elliot. *La dimension du temps*, Ed. Contrechamps, Genève, 1998.
- Fernando, Nathalie, Egermann, Hauke, Chuen, Lorraine, Kimbembé, Bienvenu, McAdams, Stephen, *Musique et émotion, Quand deux disciplines travaillent ensemble à mieux comprendre le comportement musical humain*, *Anthropologie et Sociétés*, vol. 38. No 1, 2014.
- Fischer, Hervé, *L'histoire de l'art est terminée*, Balland, 1981.
- Francès, Robert, *La Perception de la musique*, Librairie philosophique J. Vrin, 2002.
- Haïm Philippe, *Les enjeux du compositeurs* in *L'art est-il une connaissance?* Textes réunis par Droit, Roger-Paul, Le Monde Éditions, Paris, 1993.
- Hamel, André, *Entendu dans Cette ville étrange : d'accessibilité et d'authenticité*, *Revue Circuit*, Volume 25, no 1, p. 77-80, Les Presses de l'université de Montréal, 2015.
- Harley, Maria. *Musique, espace et spatialisation, Entretien de Iannis Xenakis avec Maria Harley*, *Revue Circuit*, vol. 5, no 2, Les Presses de l'Université de Montréal, 1994.
- Huron, David, *Issues and prospects in studying cognitive cultural diversity*, 8th International Conference on Music Perception & Cognition, Evanston, Illinois, 2004.
- Ives, Charles E., *Memos*, Calder and Boyars, Londres, 1973.
- Ives, Charles E., *Essais avant une sonate*, *Revue Contrechamps*, No. 7 (décembre 1986), Ed. L'Âge d'Homme.
- Ives, Charles E., *Essays before a Sonata*, *The Knickerbocker Press, New York* (1920).
- Ives, Charles E. *La musique et son futur*, *revue Contrechamps*, no 7 (décembre 1986), Ed. L'Âge d'Homme
- Charles E. Ives, *Memos*, édité par John Kirkpatrick, Calder and Boyars, Londres, 1973
- Lelong, Guy. *Musique in situ*, *Revue Circuit*, vol. 17, no 3, Les Presses de l'Université de Montréal, 2007.
- Lévy-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Librairie Plon, 1958 et 1972.
- Lévy-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Librairie Plon, 1962.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, 1979.
- Mardaga, Pierre, *La musique et les sciences cognitives*, Liège, 1989.
- McAdams, Stephen, *L'image auditive*, Paris : IRCAM, Centre Georges Pompidou, Paris 1985.
- McAdams, Stephen, *Perception et cognition de la musique*, Paris, J.Vrin, 2015.

- Pires, Isabel Maria Antunes, *La notion d'Espace dans la création musicale : idées, concepts et attributions*, Université Paris 8, 2007 - Cet ouvrage est par ailleurs très instructif concernant la perception de la musique dans l'espace.
- Ramaut-Levassus, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Presses Universitaires France, collection *Que sais-je*, 1998.
- Rochon, Michel, *Le cerveau et la musique*, Les Éditions MultiMonde, p. 29, 2018.
- Scarpetta, Guy, *L'impureté*, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*, Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- Schafer, R. Murray. *Le paysage sonore, toute l'histoire de notre environnement à travers les âges*, J.-C. Lattes, collection Musiques et musiciens, 1979.
Édition originale : *The Tuning of the World*, A.A. Knopf, New York, 1977.
- Schillinger, Joseph. *The Schillinger System of Musical Composition*, première édition : Lyle Dowling and Arnold Shaw, New York, 1941. First Clock & Rose edition, Harwich Port, MA, 2004.
- Schoffman, Nachum. *Ives, un exemple de polyphonie complexe*, revue Contrechamps, no 7 (décembre 1986), Ed. L'Âge d'Homme.
- Schulzei, Holger. *L'effet cocktail*, Revue Cerveau & Psycho, no 53, Paris, 2012.
- Solomos, Makis. *Notes sur la spatialisation de la musique et l'émergence du son* in *Le son et l'espace*, sous la direction de Hugues Genevois et Yann Orlarey, Lyon, Aleas, 1998.
- Southwort, Michael. *The Sonic Environment of Cities*, Environment and Behavior, vol. 1 no 1, Boston, 1969.
- Traube, Caroline, *Psychoacoustique musicale*, Notes de cours, p. 121, Université de Montréal, 2016.
- Valderrama, Fernando, *Histoire de l'Unesco*, Éditions Unesco, 1995.
- Varga, Áron Kibédi, *Le récit postmoderne*. In: Littérature, n°77, 1990. Situation de la fiction, lu sur Portail Persée <https://doi.org/10.3406/litt.1990.1506>, consulté le 5 août 2019.
- Vinay, Gianfranco. *Charles Ives et l'utopie sonore américaine*, Ed Tum/Michel de Maule, Paris, 2001.
- Wood, Noelle L. et Cowan, Nelson, *The Cocktail Party Phenomenon Revisited: How Frequent Are Attention Shifts to One's Name in an Irrelevant Auditory Channel ?*, Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition 1995, Vol. 21, No 1, p. 255 à 260.
- Revue Circuit, les Presses de l'Université de Montréal :
- Postmodernisme*, Vol. 1, n. 1, 1990.
- L'air du temps*, Vol. 9, n. 1, 1998.
- Espace Xenakis*, Vol. 5, no 2, 1994.
- Perceptions*, Vol. 11, no 3, 2001.
- Le génome musical*, Vol. 17, no 1, 2007.
- Musique in situ*, Vol. 17, no 3, 2007.
- La fabrique des œuvres*, Vol. 18, no 1, 2008.

Du spirituel dans l'art, Vol. 21, no 1, 2011.

Contenir le sonore, Vol. 25, no 1, 2015.

Sources internet :

Grande encyclopédie Larousse (en ligne),
<https://www.larousse.fr/archives/grande-encyclopedie/page/7370>),
consulté le 4 octobre 2019.

Encyclopædia Universalis (en ligne),
<https://www.universalis.fr/encyclopedie/charles-ives/1-experiences-et-decouvertes/>,
consulté le 4 octobre 2019.

Absolute Zero,
<http://absolutezero.1fr1.net/t34-charles-ives-la-4eme-symphonie>,
consulté le 21 juillet 2019.

Portail de la musique contemporaine, *Spatialisation*,
<http://www.musiquecontemporaine.fr/doc/index.php/spatialisation>,
consulté le 17 novembre 2019.

Citations célèbres, <https://quotepark.com/fr/auteurs/igor-stravinsky/>,
consulté le 10 juin 2021.

Entrevue donnée à Bernard Picot <https://www.youtube.com/watch?v=s7fANFEdf0Q>,
consulté le 25 septembre 2022.

Archives de Radio Canada
<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1145438/emission-radio-canada-musique-histoire-archives>,
consulté le 11 octobre 2022.

Bilan du siècle, Laplante, Louise, dir., Université de Sherbrooke
<https://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/evenements/22689.html>,
consulté le 15 octobre 2022.

Encyclopédie canadienne en ligne
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/lheure-du-concert>,
consulté le 14 octobre 2022.

Encyclopédie canadienne en ligne
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/la-musique-a-expo-67>,
consulté le 14 octobre 2022.

Source vidéographique :

Low, Adam, réalisateur, *The Definitive Dali*, BBC, 1988.

Annexe 1

Relevé des moments jugés *élémentiels*

dans la musique de Charles Ives

Outre les œuvres citées dans en page 12 et quelques moments furtifs des 2^e et 4^e mouvements de la Symphonie No 4, le détachement *élémentiel* peut être perçu chez Ives dans les œuvres suivantes :

- *Three Places in New England (Orchestral Set No 2)* : pour de courts moments dans les premier et dernier mouvements (bien que cela dépende des versions de l'œuvre) et, comme cela a déjà été souligné, durant presque tout le 2^e mouvement.
- Quatuor à cordes no 2 : 3^e mouvement : lorsque l'alto entonne, en do, l'hymne *Nearer, My God, to Thee* de la mesure 70 à la mesure 78¹⁰⁶ (voir exemple 22).
- *Orchestral Set No 1* :
 - o *I. Andante Moderato* : l'impression de dissociation est réellement perceptible un peu avant le tiers du mouvement, bien que présente de façon diffuse dès le début.
 - o *II. An Afternoon, or During Camp Meetin' Week, one Secular Afternoon (in Bethel)* : Trois passages en dissociation *élémentielle* totalisant le quart de la durée du mouvement environ.
 - o *III. Nous ne tiendrons pas compte de ce mouvement réalisé selon les notes et les esquisses de Ives par Nors Josephson.*
- *Robert Browning Overture* : quelques passages
 - o La trompette se détache brièvement aux mesures 19 et 20 puis, plus longtemps de la mesure 52 à la mesure 74, et brièvement à nouveau aux mesures 83 et 84.
 - o Puis, des mesures 85 à 96, mais la complexité grandissante de la texture globale gomme graduellement l'effet de détachement. La trompette devient alors un élément de la confusion globale.
 - o On retrouve la même chose plus loin. Par la suite, les mesures 145 à 311 sont une reprise exacte des mesures 52 à 118.
 - o Mesure 122 (entrée des cuivres) à 137.
 - o Un autre détachement perceptible se produit à la fin de l'œuvre entre les cuivres et le reste de l'orchestre à partir de la mesure 370. Précédemment, l'ensemble est beaucoup trop chargé pour qu'un quelconque phénomène de dissociation puisse être clairement perçu.
- *New England Holidays Symphony*
 - o *I. Washington's Birthday* : plusieurs moments où se produisent des détachements dans la deuxième partie du mouvement qui, il faut le dire, est surtout caractérisée par une grande maîtrise contrapuntique. Le compositeur y entremêle avec brio différentes mélodies.
 - o *II. Decoration Day* : quelques passages en rupture discursive et quelques moments en strates dans la 2^e moitié, mais discours généralement unitaire.
 - o *III. The Fourth of July* : ce mouvement laisse une impression générale plutôt unitaire.
 - o *IV. Thanksgiving and Forefather's Day* : aucun détachement *élémentiel*, quelques superpositions et ruptures discursives.
- *Symphonie no 3* : très courte dissociation à la toute fin du 3^e mouvement¹⁰⁷ (voir exemple 23).

¹⁰⁶ Par la suite, l'alto poursuit avec la même rythmique, mais ne respecte plus la tonalité originale (ni la courbe mélodique de l'hymne) et ce, jusqu'à devenir atonal vers la mesure 91 et s'intégrer rythmiquement au discours principal une mesure avant l'Adagio primo (mesure 93). Soulignons également qu'à partir de la mesure 70, le violoncelle est lui aussi perçu comme un élément indépendant bien que sa rythmique soit la même que dans les mesures précédentes. La raison en est que, bien que la rythmique soit semblable à ce qui précède, Ives utilise pour celui-ci un mode qui lui est propre (MI mixolydien b6).=

¹⁰⁷ Les cloches-tubes apparaissent en dissociation lors des deux dernières mesures. La partition indique *as distant church bells*.

- *From Steeples and Mountains* : on peut y observer une certaine dissociation entre les cloches et les cuivres.¹⁰⁸
- Quant à la *Universe Symphony*, l'œuvre est restée inachevée et la version connue a été réalisée en grande partie selon des esquisses et des notes laissées par le compositeur. Nous ne nous y attarderons pas.¹⁰⁹

Exemple 22 : Ives, *Quatuor à Cordes No 2*, mesures 70 à 81

Exemple 23 : Ives, *Symphonie No 3*, cinq dernières mesures

¹⁰⁸ Mais ce détachement peut être perçu comme structurel puisque cela s'articule de cette façon pendant toute l'œuvre.

¹⁰⁹ L'écriture de l'œuvre a été réalisée selon les notes et les esquisses de Ives par David Gray Porter, Larry Austin et Johnny Reinhard entre 1993 et 1996.

Annexe 2

Textes d'Étienne Lalonde inclus dans *21 courtes pièces*

Comme mentionné au chapitre V, les textes de *21 courtes pièces* sont tirés de deux recueils du poète Étienne Lalonde. Dix-sept proviennent d'une compilation de textes intitulée *Tu es le plus grand jour* (*) et quatre autres sont tirés de son recueil intitulé *Love songs* (**).

Ils suivent ici dans l'ordre :

I. *De petites anémones* (*)

Elle avait au bout de la langue
De petites anémones
Des suicides pour dormir

II. *À voir passer les rêves* (*)

À voir passer les rêves
Les obstacles sur la peau
La magie indiscreète
Des choses
Avec le goût de l'autre
Ma chair manque à l'appel
La lumière se découpe en rectangles sur le sol

III. *Bleu Matin* (*)

Bleu matin
Droit matin
Tristesse couleur parfaite
Des gestes lents découpent
Le soir après sa faim
Bleu matin
Droit matin
Elle crève entre l'aube
La lumière
Et le chat

IV. *Mal de mai* ()**

Mal de mai
Fleurs
Par cœur
Jours par petits paquets
L'air brise le vent
Tue l'eau
Mal de mai
Fleurs
Par cœur
Jours par petits paquets
J'ai saisi par la fenêtre
La nuit derrière ton cou
Ta voix joue au danger
Tes yeux fabriqués de monstres

V. *Dormir, voyager, exister* (*)

Dormir
Voyager
Exister
Les cauchemars parlent une langue
Plus étrangère que moi
Je donnerais la parole
Aux enfants dans les murs
Dans cette étrange scène de corps mal pris
Voir néant
Spectral
Pour beaucoup
Me tiennent parmi les ombres

VI. Plusieurs têtes dans le même crime (*)

Plusieurs têtes
Plusieurs têtes dans le même crime
D'autres spectres avant ça
Tranquilles face à l'été
Ils se sont regardés
Poignardés
Autant que sentir l'orage
Dormir les yeux fermés
Sans croire une seconde fois
Que le goût du naufrage
Se peut de l'intérieur

VII. En sang malgré la pluie (*)

En sang malgré la pluie
En bout de respiration
La musique sent l'orage
Au milieu de sa voix
Tant elle a eu peur
À cette heure
De la chute
Des jardins
Des caresses
Le seul bruit italien
Qu'il lui reste

VIII. Le soleil finit par tomber (*)

Net Net Net Net Net Net
Le soleil déclina
Net
S'arrêta
Net
Puis finit par tomber

IX. J'ai donné la plupart de mes guerres ()**

J'ai donné
La plupart de mes guerres
Mais tant pis qu'à partir
Des derniers os de juillet
Le jour a fait le saut
La nature
En boule sur le lit
Sauvage
Les baisers
Ont même haleine
Les yeux
Fixés sur lui
Mais je suis
Proie

X. Un enfant bascule dans mon regard (*)

Un enfant accroupi bascule dans mon regard
La fatigue encore
L'enrouement de ma voix
Parler de leurs démons
L'air demande
Que la peur reste belle
Qu'elle entre un peu plus tard

XI. Cette idée inventée de l'aube (*)

Outre cette idée inventée de l'aube
Les murs restent couchés
Impossible de dire non
Elle essaie les étoiles
Dans la chambre
Là où le silence lui fait dos
Une lampe basse stagne
Dans un noir d'île déserte

XII. *J'ai rampé dans ta peau* ()**

Une fois de plus
L'automne veille le soir
L'été cours
En arrière
Une fois de plus
J'ai rampé
Dans ta peau
Jusqu'au lit
Pour dormir
Une fois de plus
J'ai crié
Par tes os
Le ciel prend fin

XIII. *Les machines du ciel gras* (*)

Les draps se donnent à rien
La nuit tombera malade
Que le son de la chambre
Les machines du ciel gras
Le lit espère encore
Qu'il oubliera le jour
Les amants lèchent la pluie
Sans en cracher la peau

XIV. *Le vent est venu s'asseoir* (*)

au-dessus de l'horizon
C'est le vent
C'est le vent qui rend fou
L'opéra du soleil
La fenêtre crie famine

A l'ouest du gris lointain
Le vent est venu s'asseoir
Au-dessus de l'horizon
Tel un chagrin d'enfant

XV. *L'œuvre des imparfaits* (*)

Cette manière de la chute
Il y a toujours la porte
Faire le saut
La nuit qui monte à genoux
Cette manière de la chute
Mettre une vie dans une autre
C'est l'œuvre des imparfaits

XVI. *Hormis la peau à peine* (*)

Hormis la peau à peine
À claquer
Le lait des yeux maman
Demain un temps chaud
Au lieu de cris fantômes
Peut faire plusieurs démons

XVII. *Peu importe les tempêtes* ()**

La gorge
Les draps noués
Peu importe les tempêtes
Tu as pris
Mes rêves vides
Tu respirez
Sous le lit
Jusqu'ici
L'insomnie

XVIII. *Je connais un endroit en forme de ciel terrestre* (*)

Je connais un endroit
En forme de ciel terrestre
Où dormir reste tranquille
L'été se décolle
Au frais
Un soir mouillé sur lèvres
Je soupçonne mon cœur
D'être né à l'envers

XIX. *Ce qu'elle a trouvé de mieux* (*)

Il y avait peu de place pour dormir
De peur qu'elle ne s'étrangle
La nuit
Écartée dans ses yeux
Elle est donc allée
Avec ce qu'elle a trouvé de mieux
Des lundis
Des bas ventres
Des dragons à minuit

(*) textes tirés de *Tu es le plus grand jour*

(**) textes tirés de *Love songs*

XX. *Le coucher du soleil dans une tasse* (*)

Apportez-moi le coucher du soleil
Apportez-moi le coucher du soleil
Dans une tasse
Apportez-moi le coucher du soleil
Dans une tasse
Que je transforme
Le bleu en clair
Apportez-moi le coucher du soleil
Dans une tasse
Qu'il laisse les pièces de trop
À l'intérieur de moi

XXI. *Nous avons mis le jour à dormir* (*)

Nous avons fermé la fenêtre
Mis le jour à dormir
Essuyé le vent
Trop humide sur la table
Beaucoup de choses
Peuvent aller ensemble
Sans lumière
Dès que tout devient nuit

Annexe 3

Analyse graphique de *L'Être et la réminiscence*

Analyse graphique de *L'Être et la réminiscence*

Tableau 7 – planche 7.01

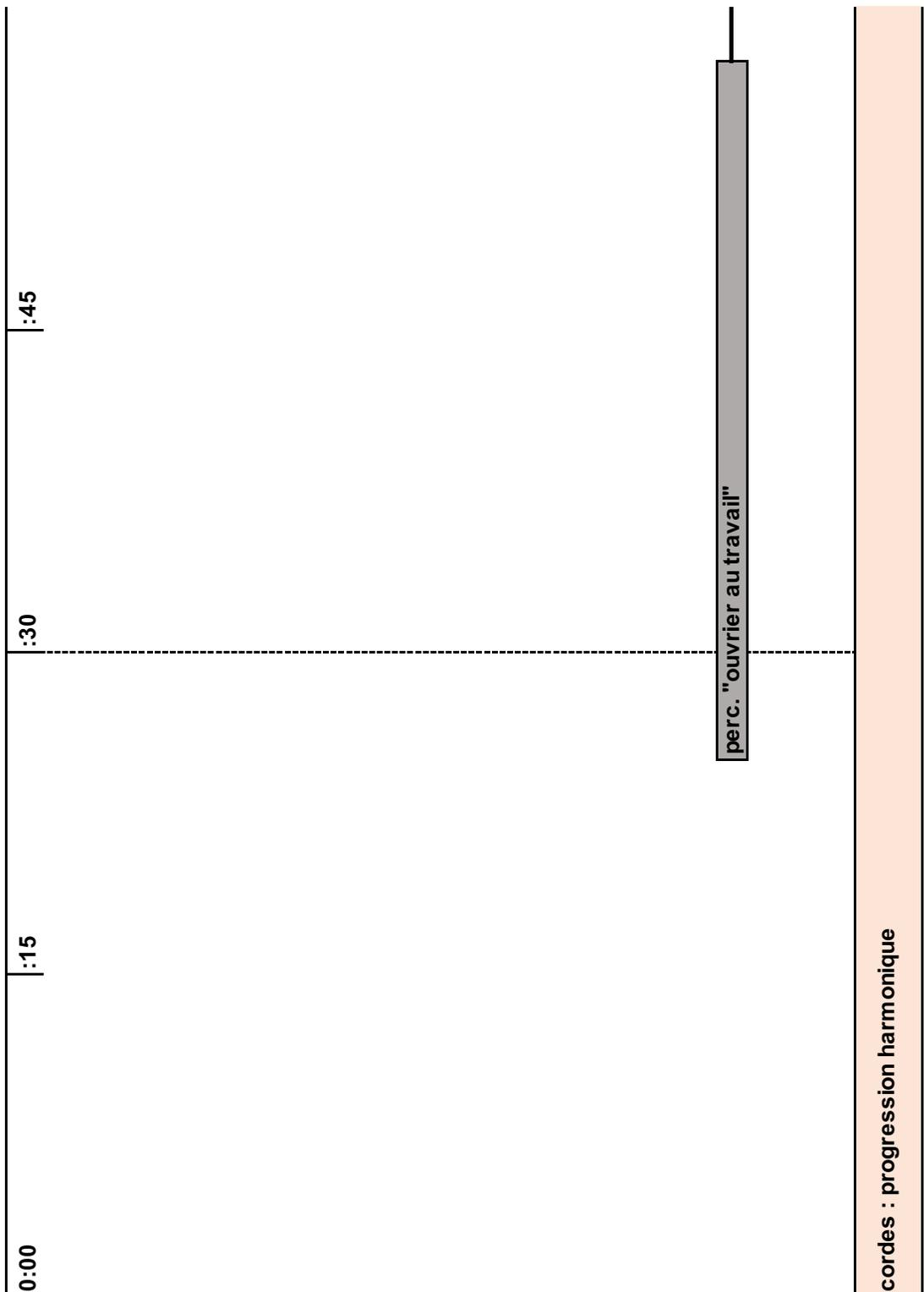


Tableau 7 – planche 7.02

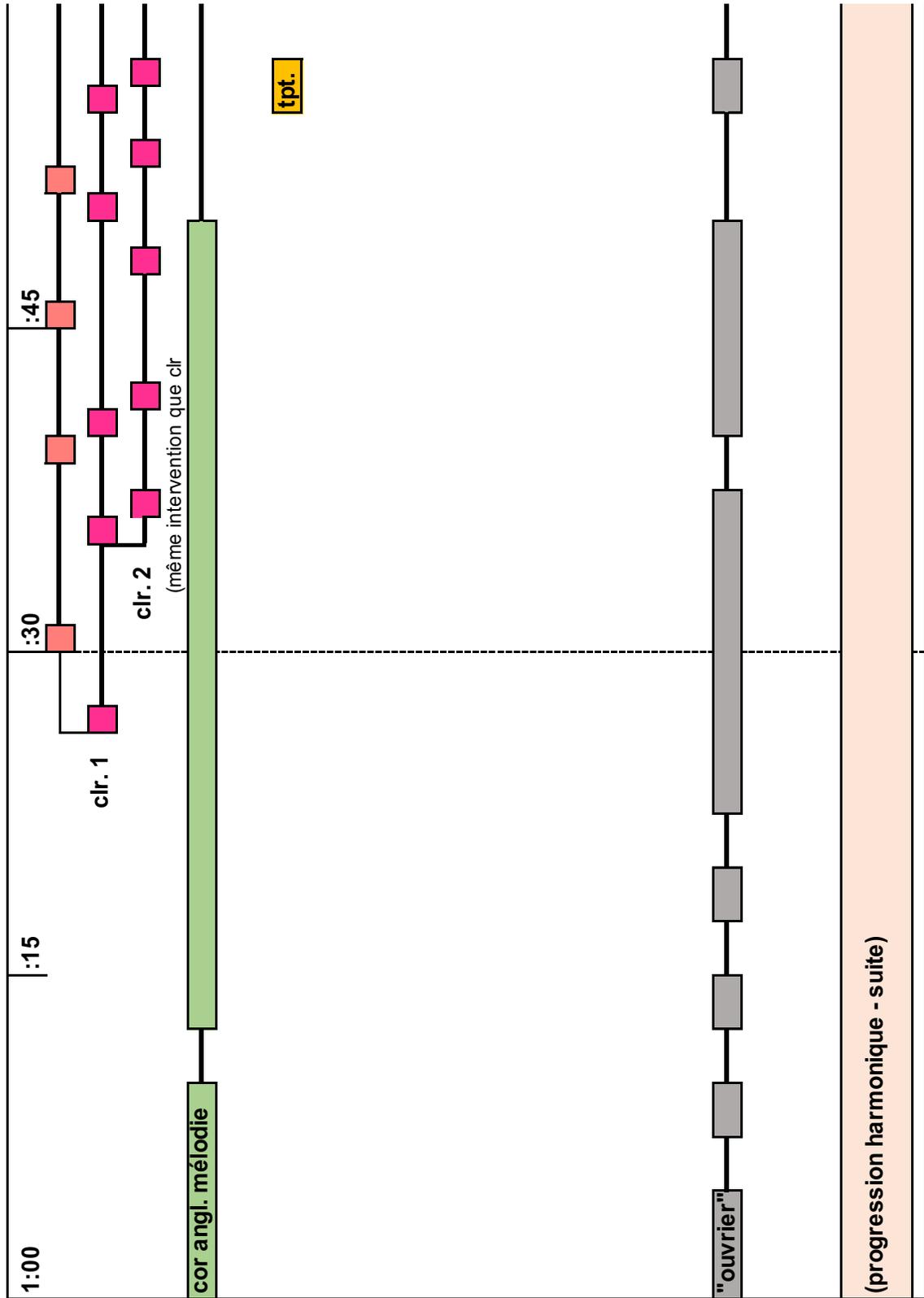


Tableau 7 – planche 7.03

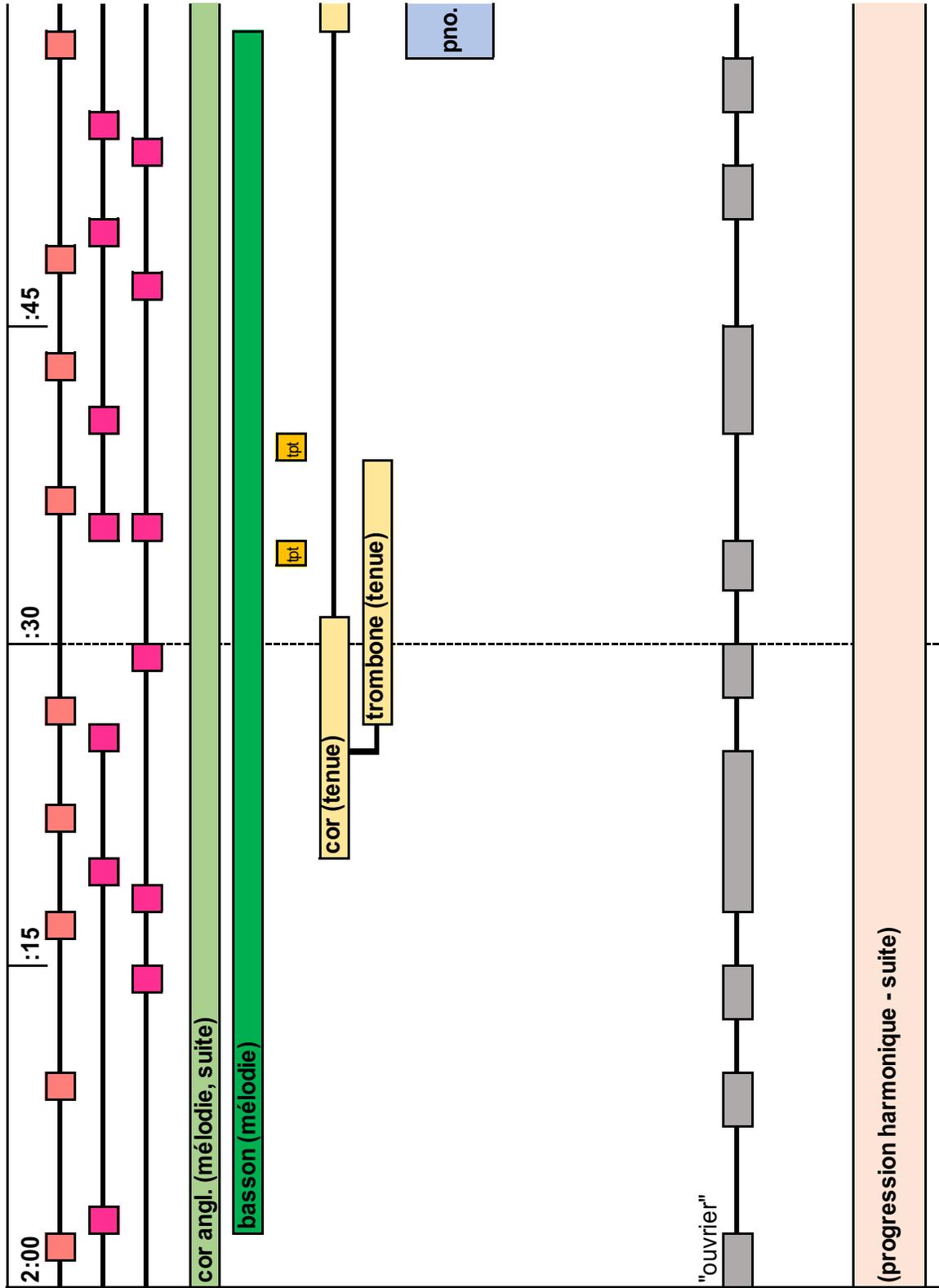


Tableau 7 – planche 7.04

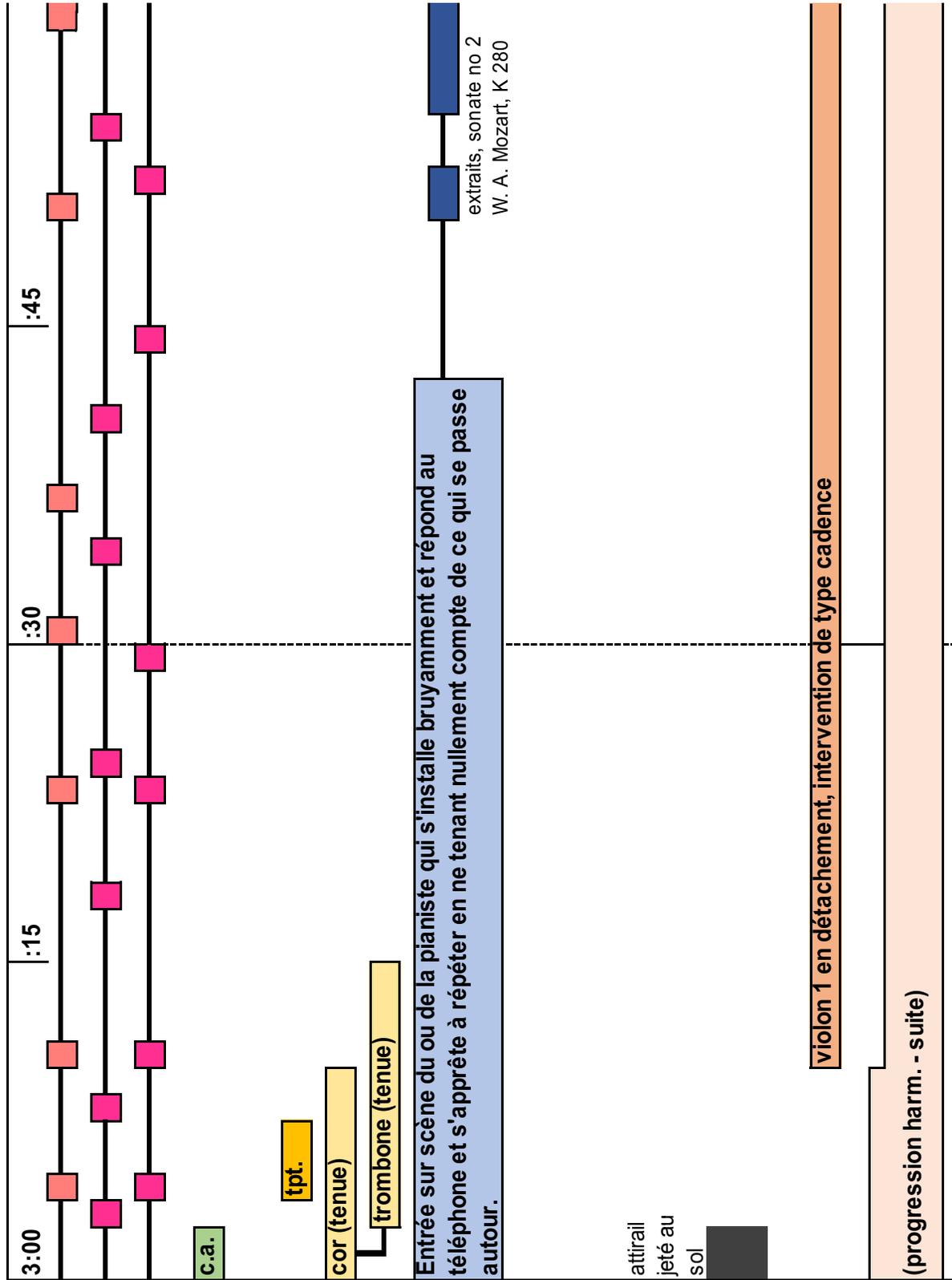


Tableau 7 – planche 7.05

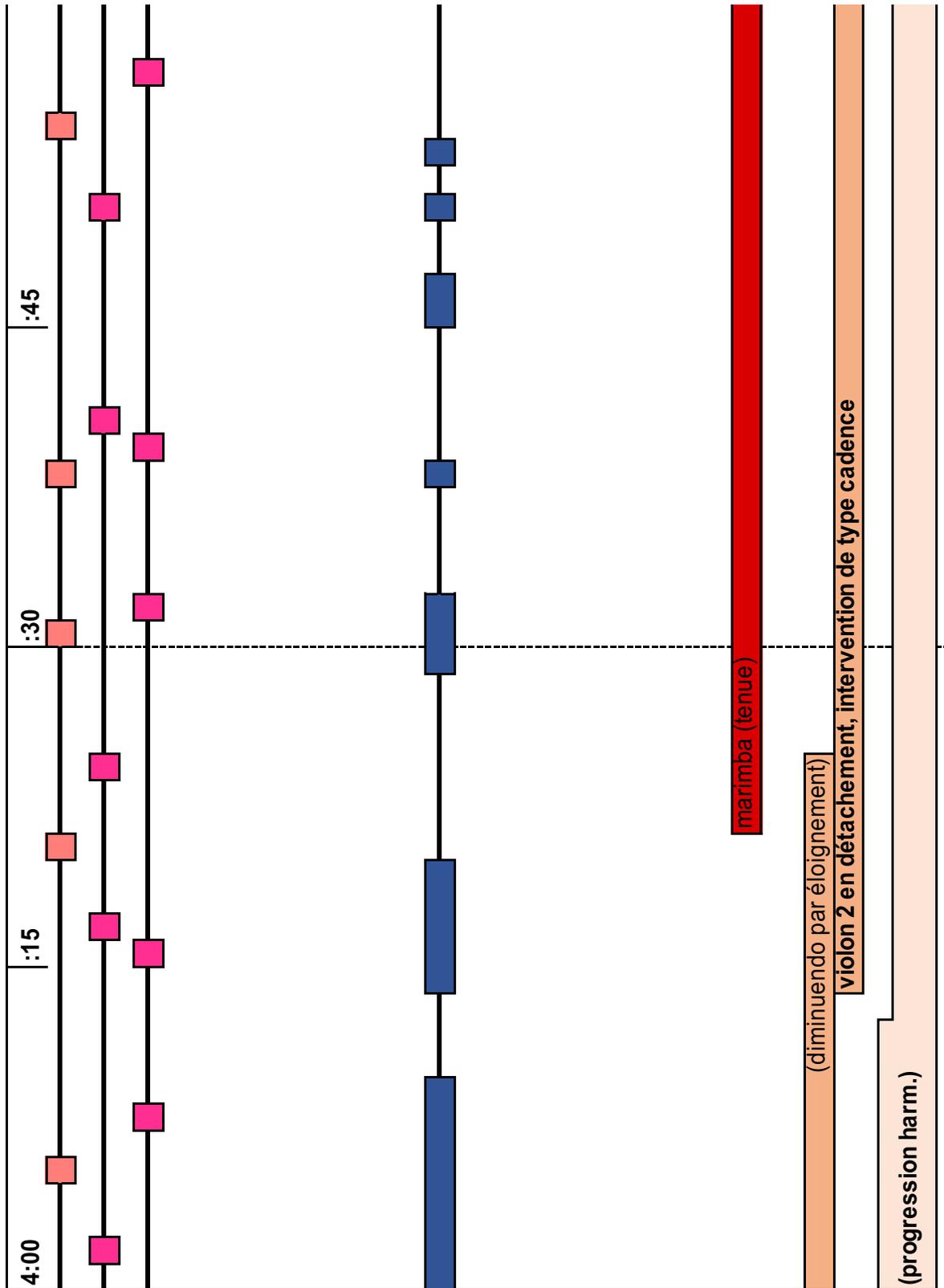


Tableau 7 – planche 7.06

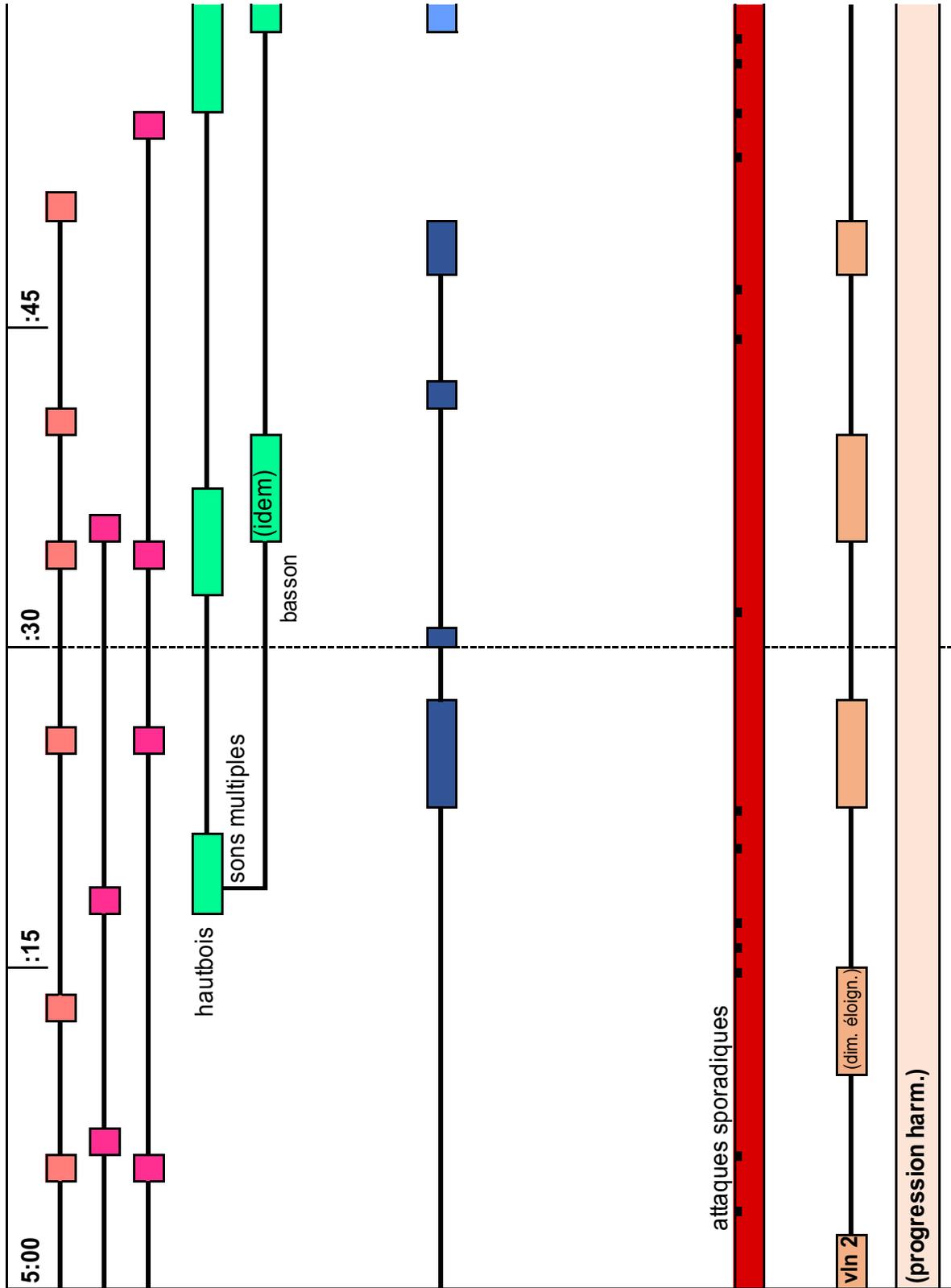


Tableau 7 – planche 7.07

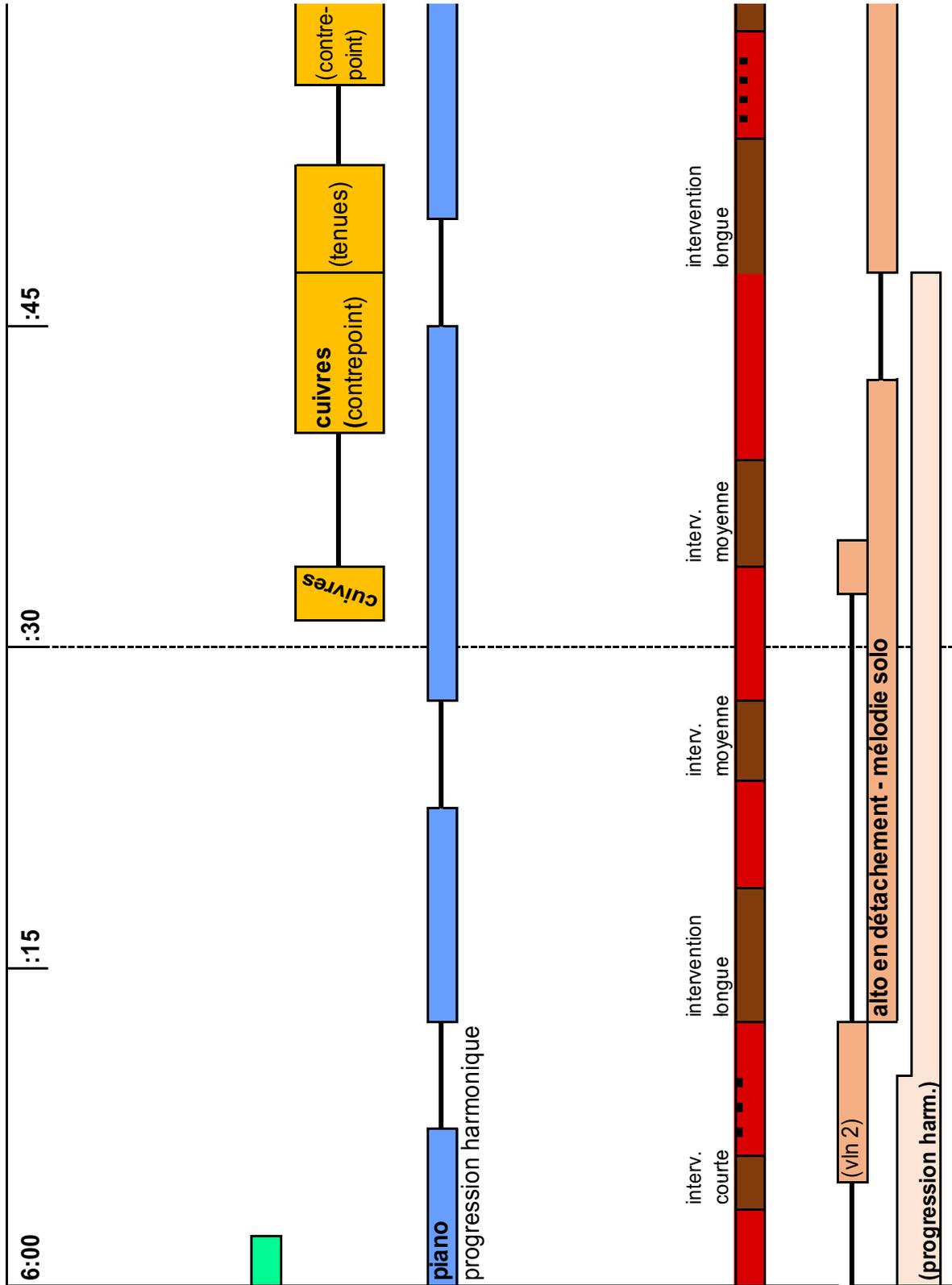


Tableau 7 – planche 7.08

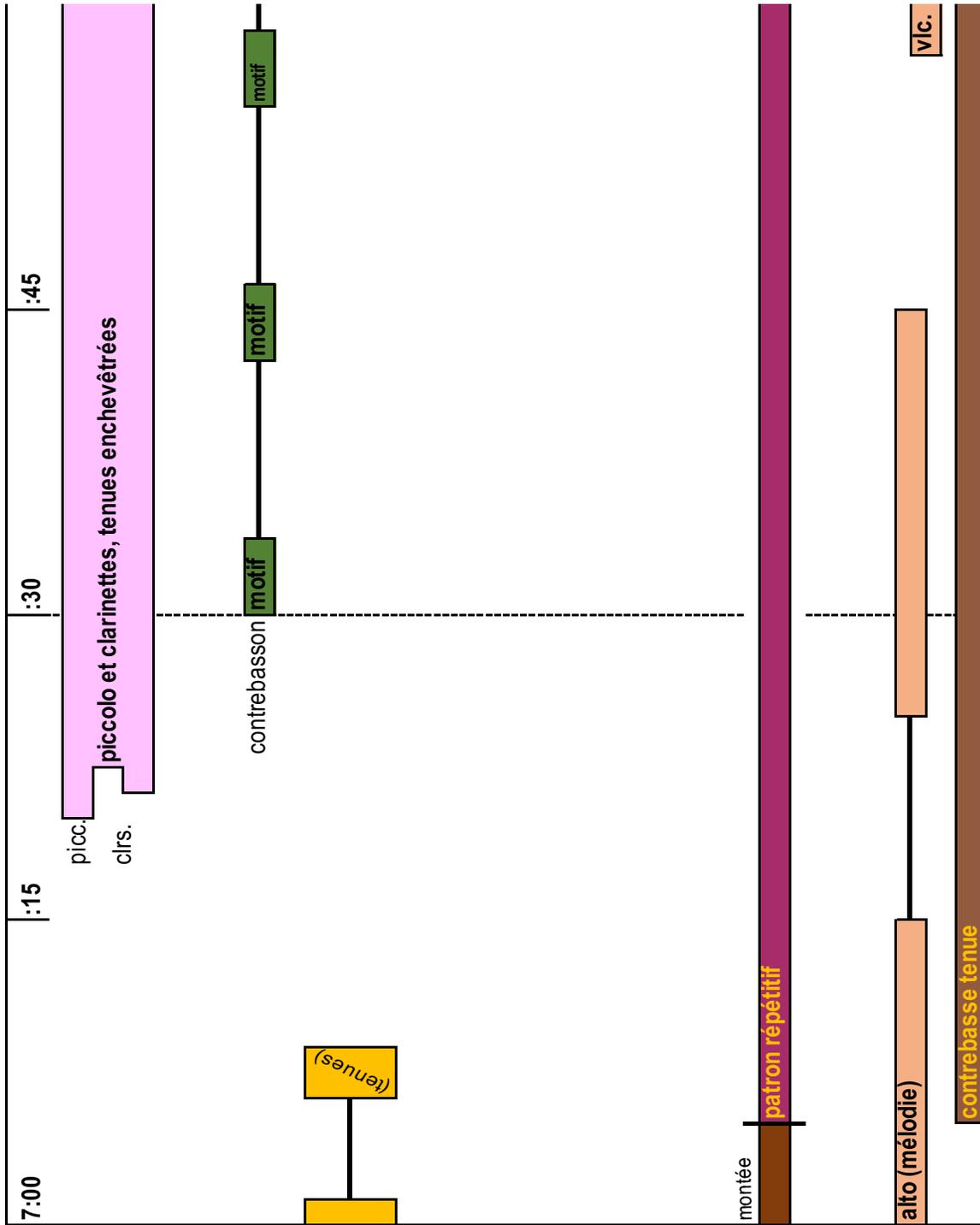


Tableau 7 – planche 7.09

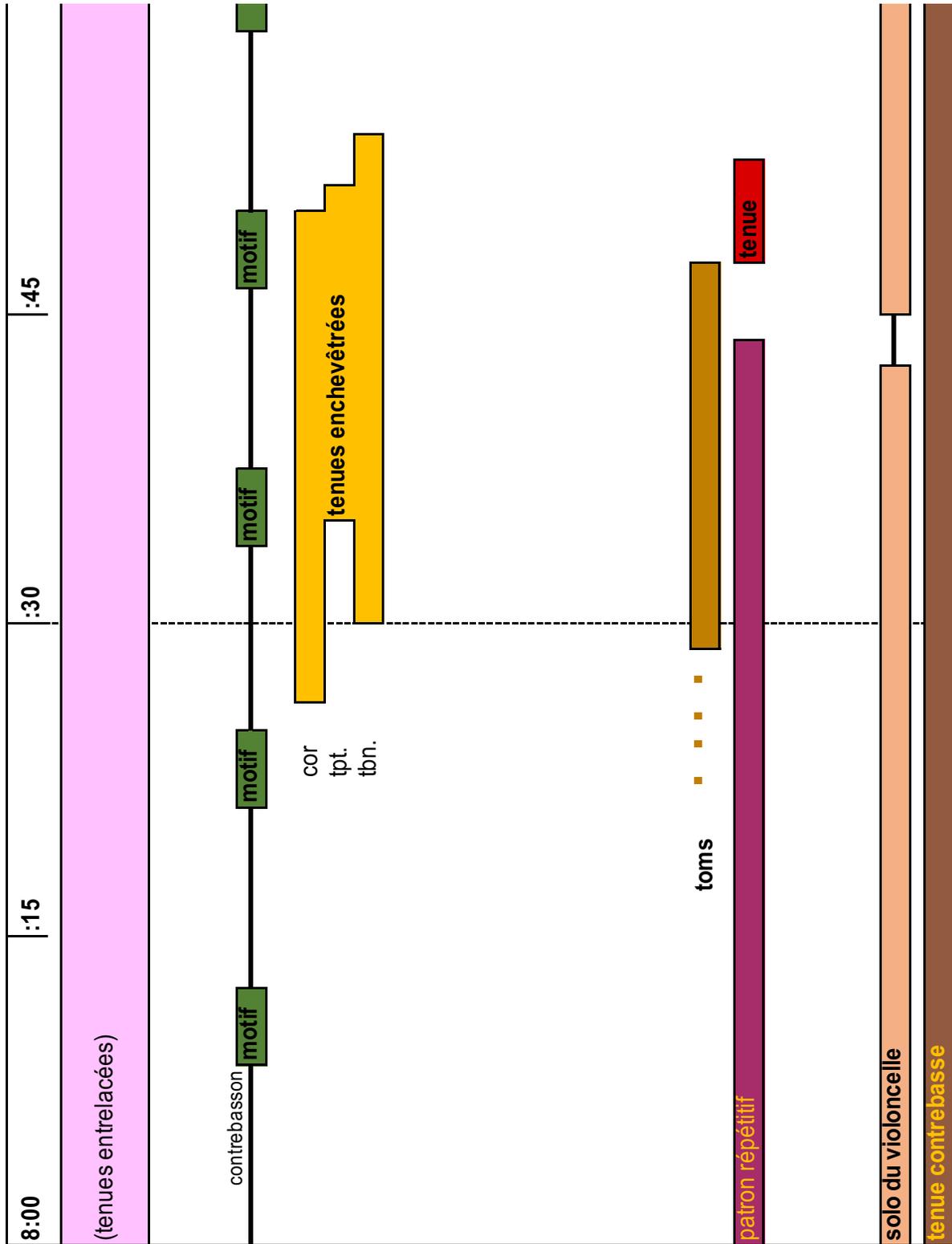


Tableau 7 – planche 7.10

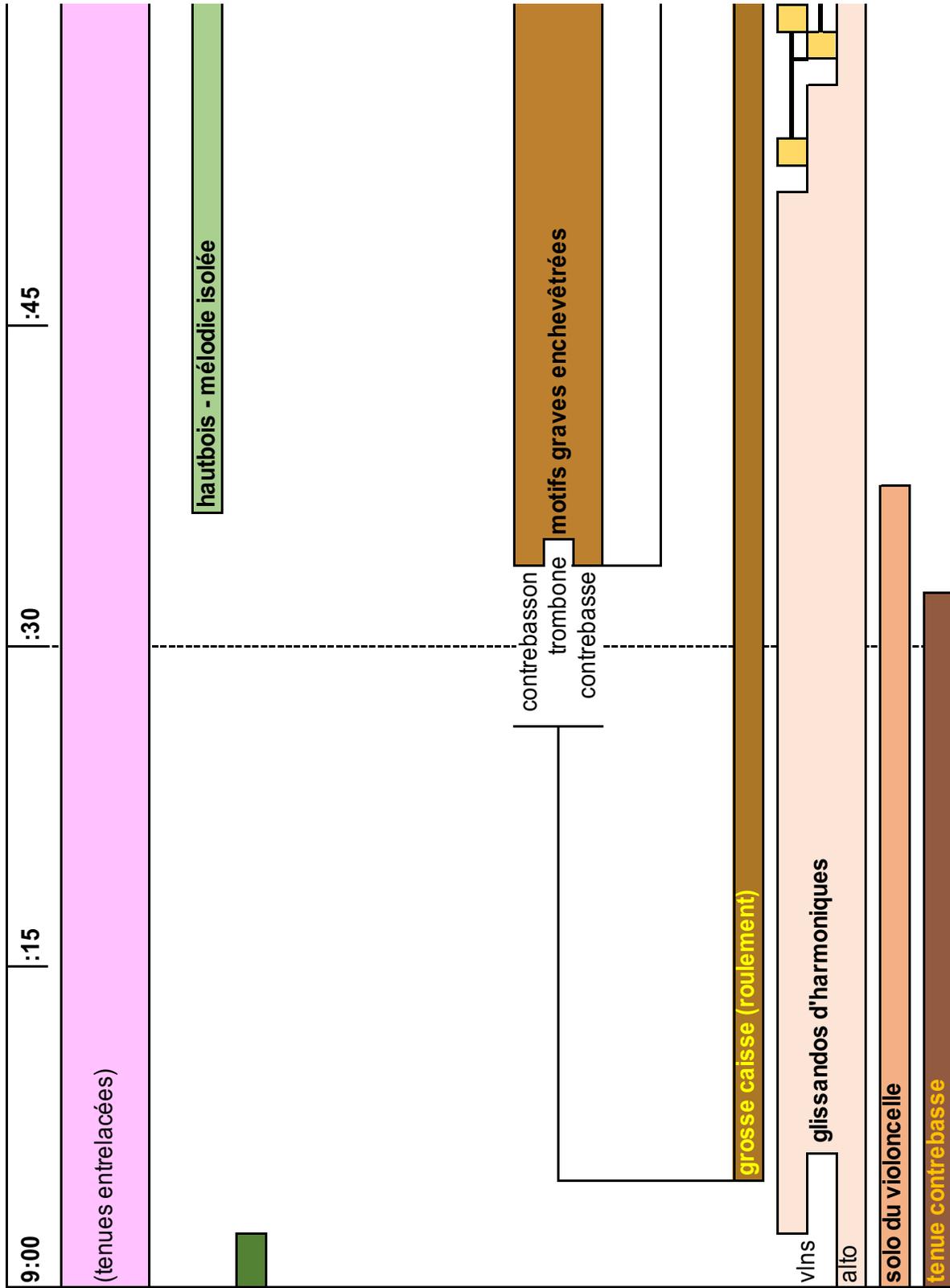


Tableau 7 – planche 7.11

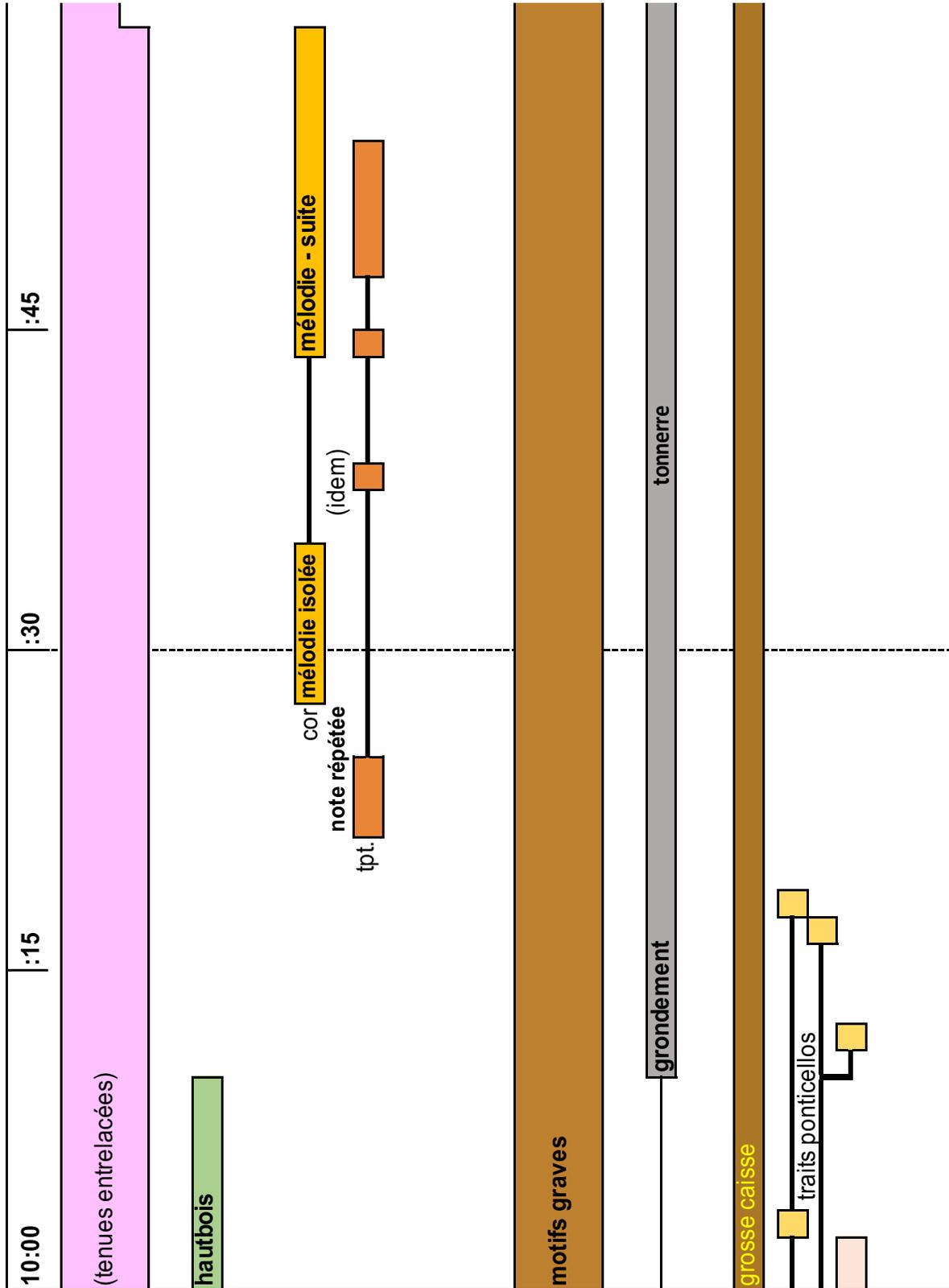


Tableau 7 – planche 7.12

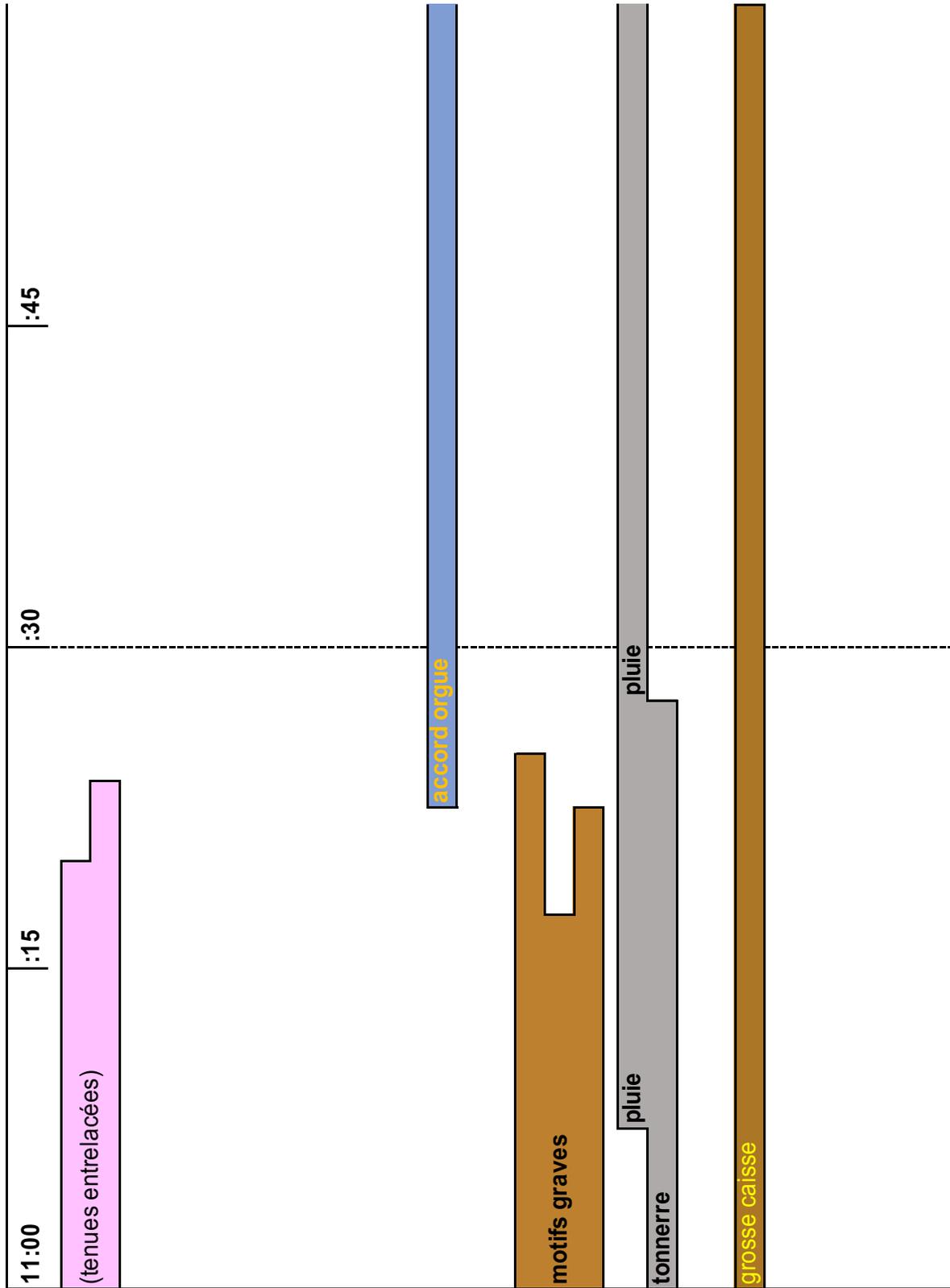


Tableau 7 – planche 7.13

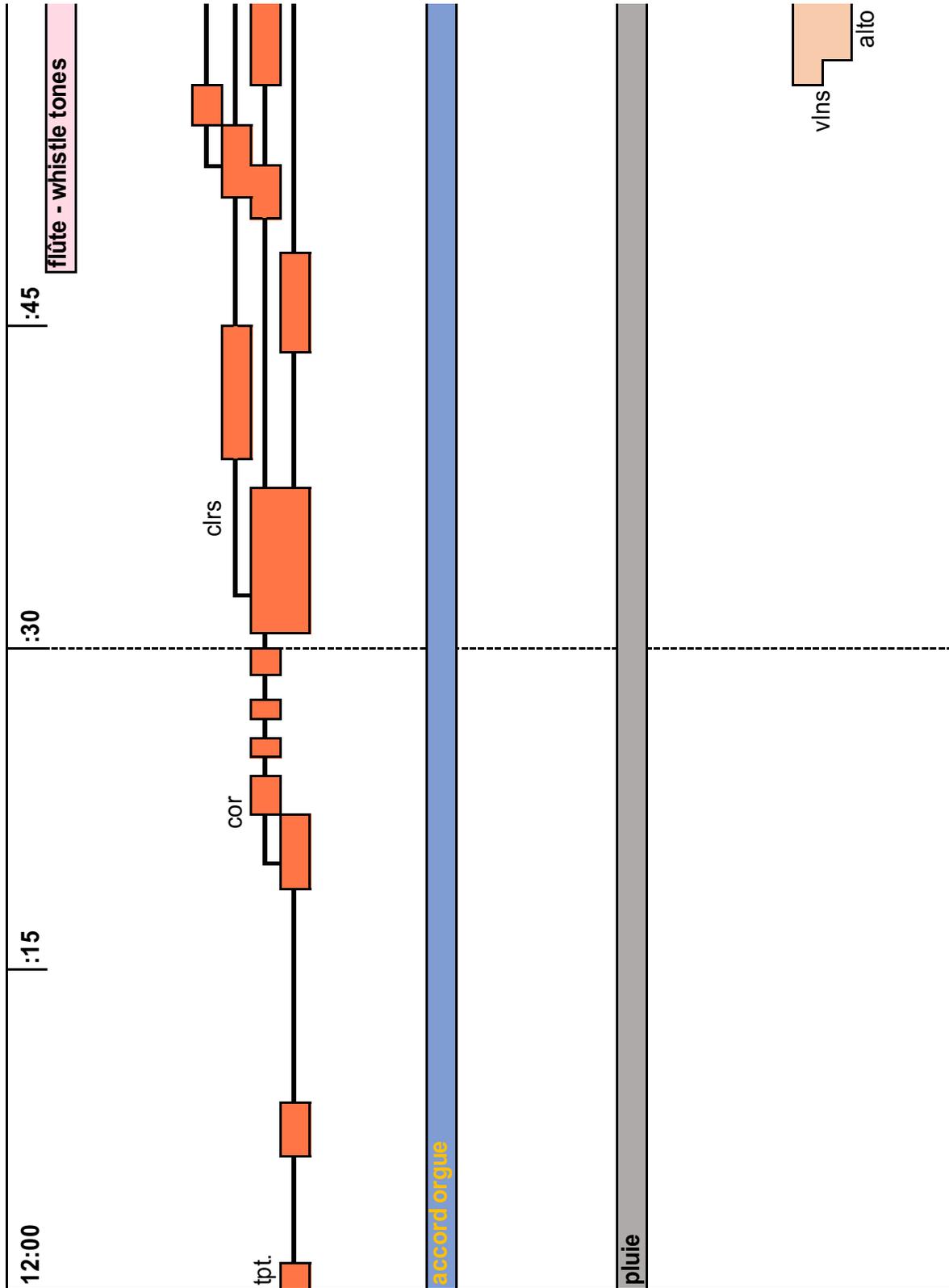


Tableau 7 – planche 7.14

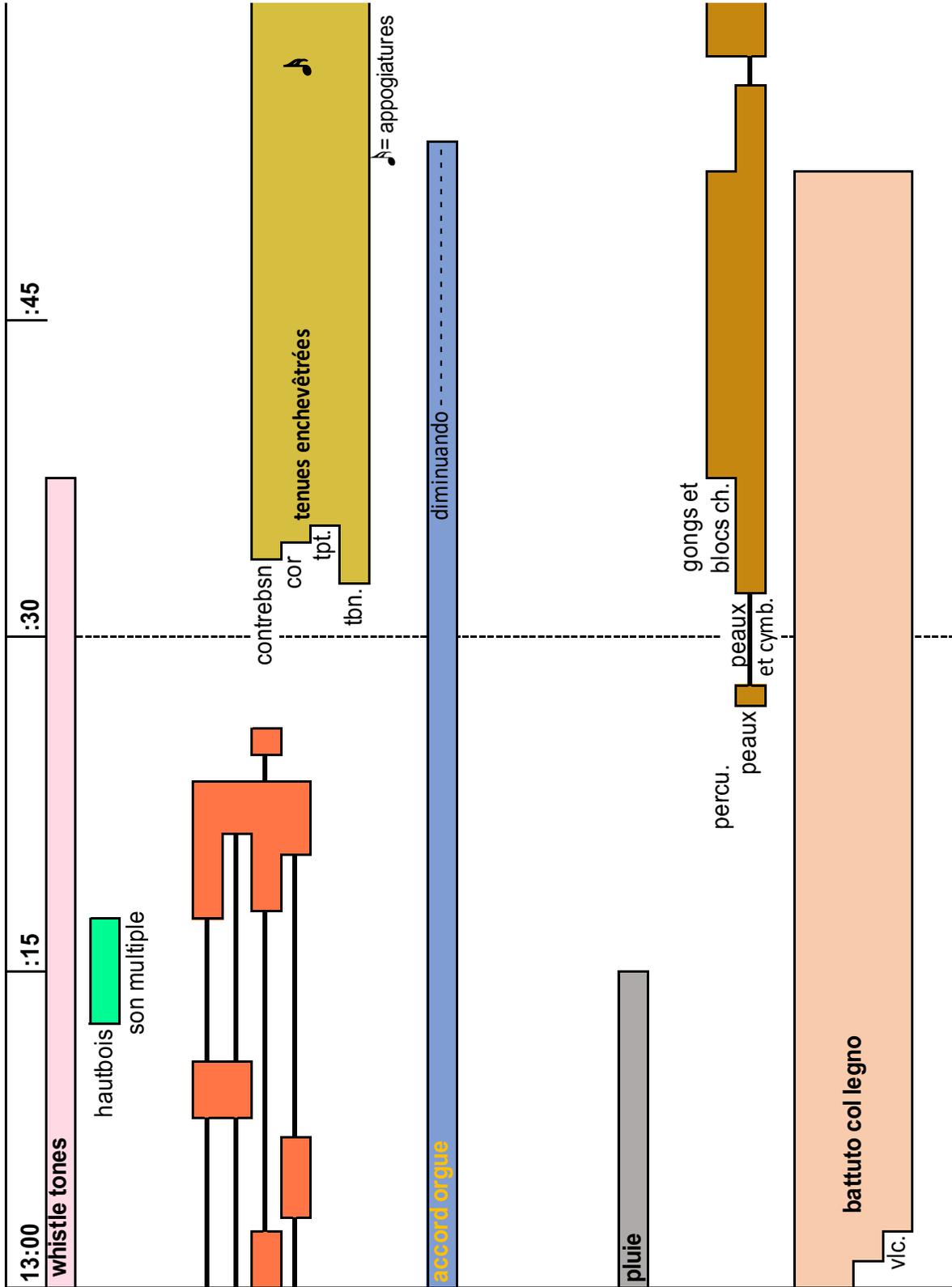


Tableau 7 – planche 7.15

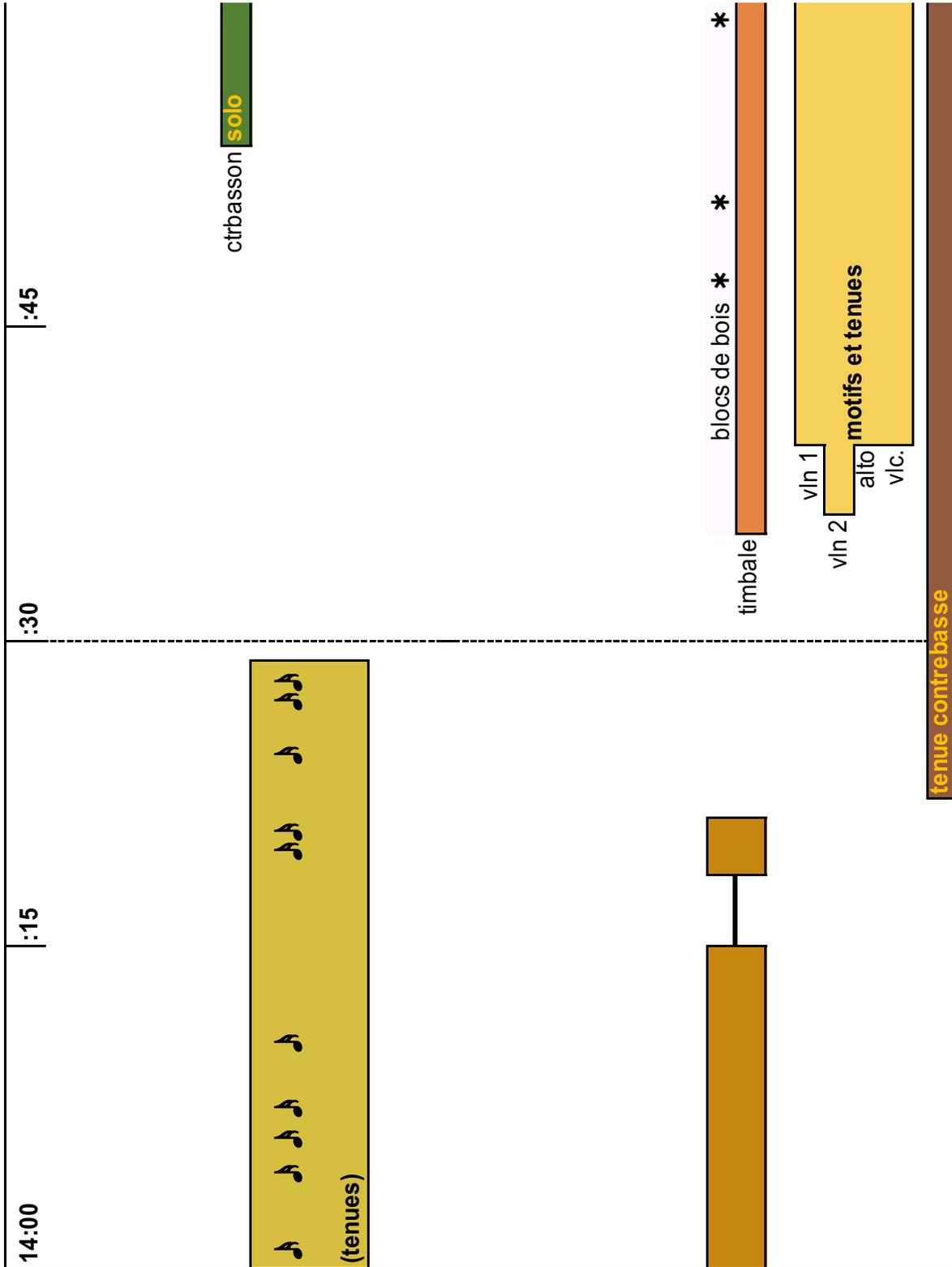


Tableau 7 – planche 7.16

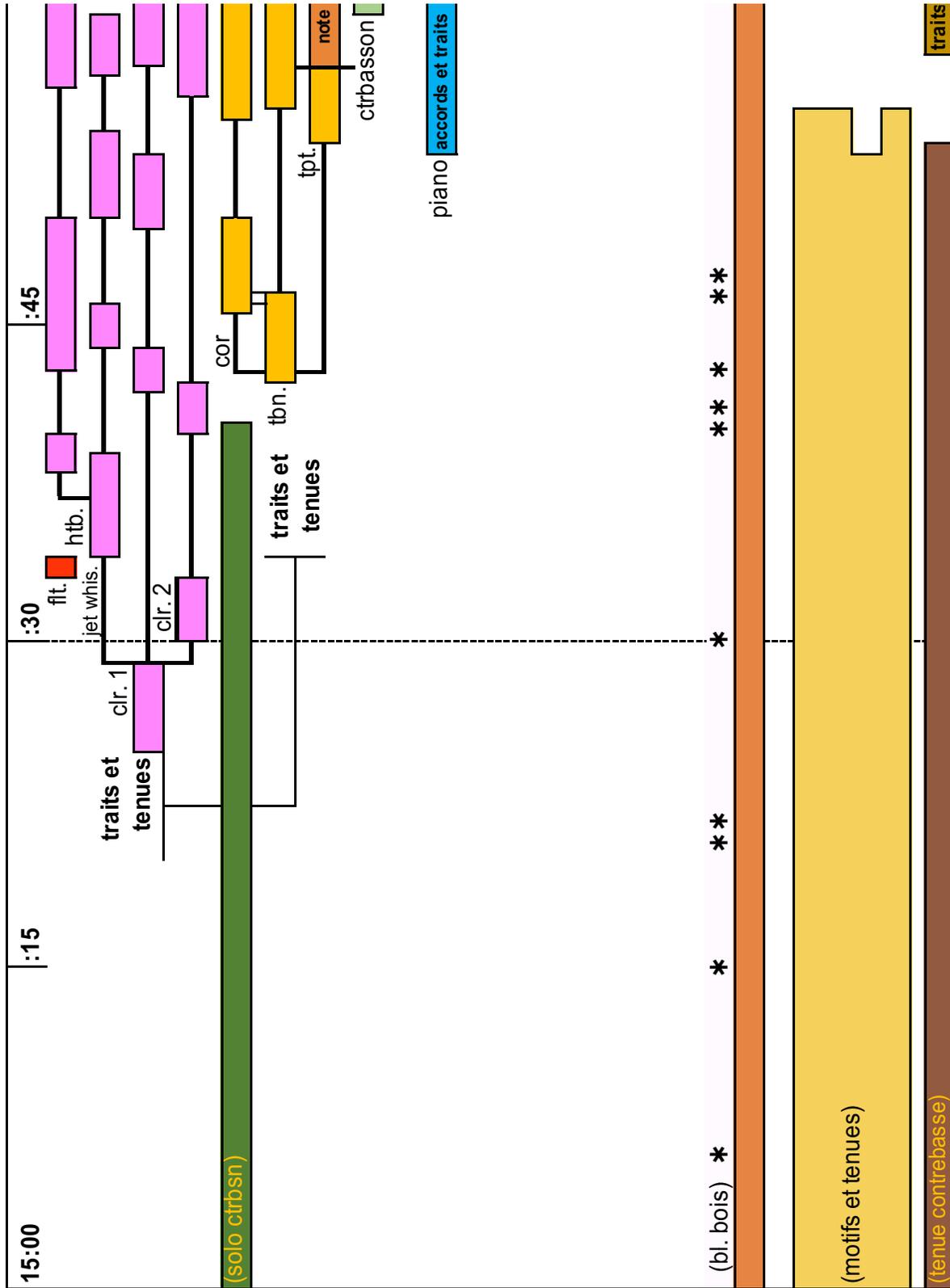


Tableau 7 – planche 7.17

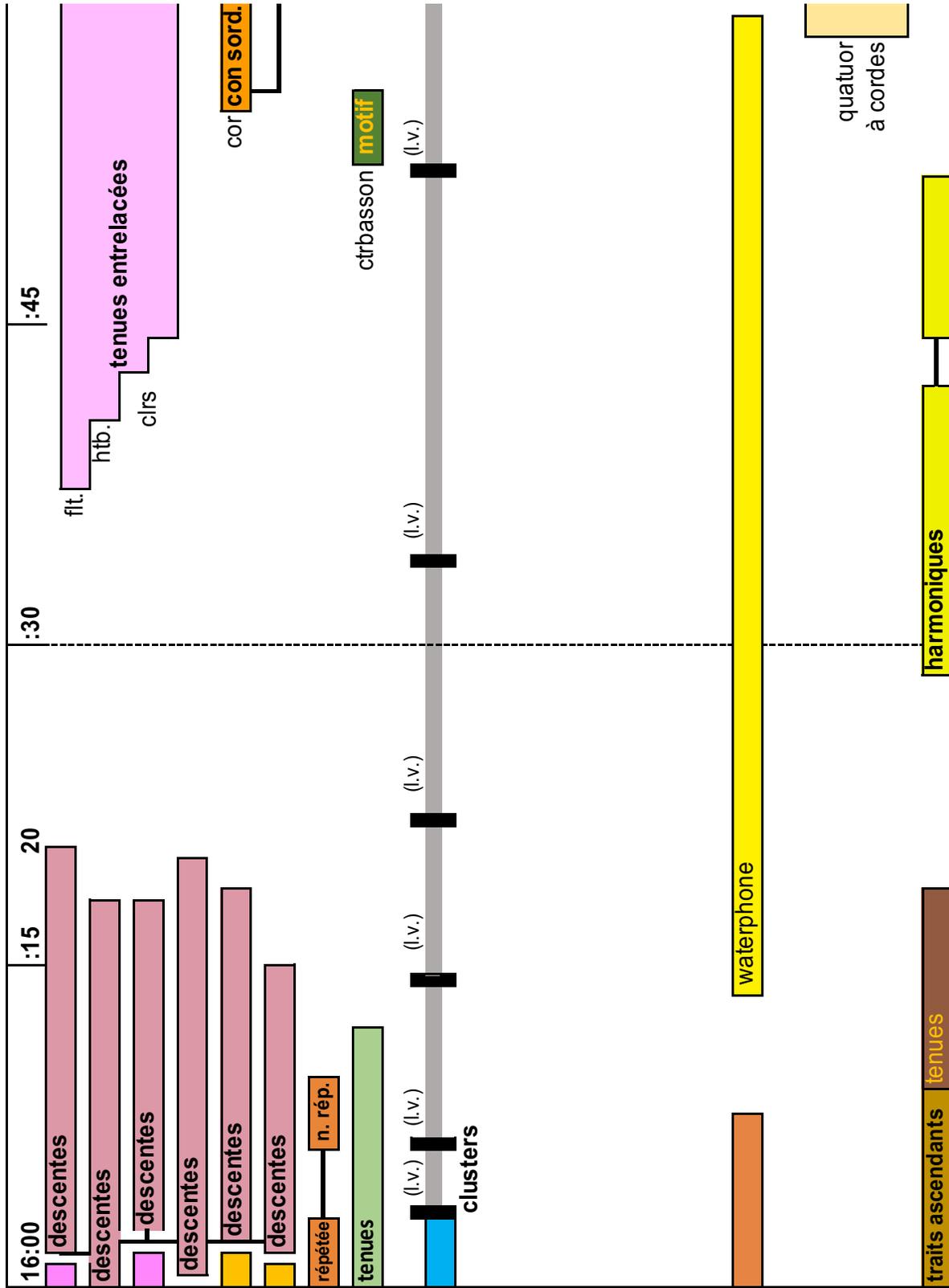


Tableau 7 – planche 7.18

