

PIERRE-OLIVIER ROY

**L'ÉCRITURE PAR *GESTES-PILIERS* DANS MA
DÉMARCHE COMPOSITIONNELLE**

TOME I
Texte

Mémoire présenté
à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval
dans le cadre du programme de maîtrise en musique, majeure composition,
pour l'obtention du grade de Maître en musique (M. Mus.)

FACULTÉ DE MUSIQUE
UNIVERSITÉ LAVAL
QUÉBEC

2010

Résumé

Ce mémoire porte sur trois musiques de concert que j'ai composées entre 2006 et 2009. Il traite plus spécifiquement de l'écriture par *gestes-piliers* dans la démarche compositionnelle qui a mené à leur réalisation.

Au départ, ma réflexion sur la genèse de ces œuvres – À propos des îles de lumières, Cinq pamphlets pour ailleurs et Les fatras du contre-jour – a mis au jour l'importance du concept d'*art* dans ma démarche. J'ai aussi noté que des notions comme *intuition*, *intention*, *technique*, *imaginaire* et *projet esthétique* sont essentielles à la compréhension de ce concept.

Je me suis également penché plus spécifiquement sur ma méthode de composition : l'écriture par *gestes-piliers* s'est révélée comme l'axe principal de cette méthode. Je me suis alors questionné sur l'origine de ces *gestes-piliers* et j'ai identifié plusieurs sources d'influence, soit les musiques de Varèse, Scelsi, Sciarrino et Berio.

Outre l'introduction et la conclusion, ce mémoire est construit en deux parties : chapitre 1, l'énoncé des différents concepts nécessaires à la compréhension de ma démarche compositionnelle et chapitre 2, l'illustration et l'analyse de l'écriture par *gestes-piliers* dans les œuvres à l'étude.

Table des matières

Résumé	p. ii
Table des matières	p. iii
Liste des tableaux	p. v
Liste des exemples	p. vi

Introduction

I.	La musique nouvelle	p. 1
II.	La situation récente en création musicale : les principaux enjeux	p. 2
III.	L'écriture du geste	p. 4

Chapitre 1

1.1	Définition ciblée du concept d'art (p. 5)	
1.1.1	Les notions d' <i>intention</i> , d' <i>intuition</i> et de <i>technique</i>	p. 5
1.1.2	L' <i>imaginaire</i> et le <i>projet esthétique</i>	p. 7
1.2	Ma démarche compositionnelle (p. 8)	
1.2.1	L' <i>intuition</i> dans ma démarche	p. 8
1.2.2	L' <i>intention</i> dans ma démarche	p. 10
1.2.3	La <i>technique</i> dans ma démarche	p. 11
1.3	L'axe principal de ma démarche compositionnelle : l'écriture par <i>gestes-piliers</i> (p. 13)	
1.3.1	Divers aspects de mon travail compositionnel	p. 13
1.3.2	Les sources de l'écriture par <i>gestes-piliers</i>	p. 15
1.3.2.1	Le rôle de la figure chez Edgar Varèse	p. 15
1.3.2.2	La microvariation chez Giacinto Scelsi	p. 15
1.3.2.3	La mise en relation des gestes chez Salvatore Sciarrino	p. 16
1.3.2.4	La gestion des hauteurs chez Luciano Berio	p. 17

Chapitre 2

2.1	Présentation des œuvres (p. 20)	
2.1.1	À propos des îles de lumière	p. 20
2.1.2	Cinq pamphlets pour ailleurs	p. 21
2.1.3	Les fatras du contre-jour	p. 23

2.2 L'écriture par gestes-piliers (p. 24)

2.2.1	<i>À propos des îles de lumière</i>	p. 25
2.2.1.1	Les gestes-piliers principaux dans <i>À propos des îles de lumière</i>	p. 25
2.2.1.2	Le développement de deux gestes-piliers sur un même plan dans <i>À propos des îles de lumière</i>	p. 27
2.2.2	<i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i>	p. 31
2.2.2.1	Le geste-pilier principal dans <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i>	p. 31
2.2.2.2	Les développements simultanés de deux <i>gestes-piliers</i> dans <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i>	p. 36
2.2.3	<i>Les fatras du contre-jour</i>	p. 40
2.2.3.1	Les gestes-piliers principaux dans la section C de <i>Les fatras du contre-jour</i>	p. 40
2.2.3.2	Les développements de ces gestes-piliers dans la section C de <i>Les fatras du contre-jour</i>	p. 42

Conclusion

3.1 L'écriture par gestes-piliers dans mes prochaines compositions (p. 45)

3.2 De nouvelles sources d'inspiration pour mon imaginaire : musiques tsiganes, nouvelles technologies (p. 45)

3.2.1	Les musiques tsiganes et juives	p. 45
3.2.2	Les nouvelles technologies	p. 46
3.3.3	Le métissage	p. 47

Bibliographie

p. 49

Liste des tableaux

Tableau 1.	Découpage formel : <i>À propos des îles de lumière</i>	p. 21
Tableau 2.	Découpage formel : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i>	p. 22
Tableau 3.	Découpage formel : <i>Les fatras du contre-jour</i>	p. 24

Liste des exemples

Exemple 1.	La gestion des hauteurs de deux gestes-piliers contrastants : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 18.	p. 18
Exemple 2.	Premier geste-pilier principal : <i>À propos des îles de lumière</i> , mes. 1-2	p. 25
Exemple 3.	Second geste-pilier principal : <i>À propos des îles de lumière</i> , mes. 1	p. 26
Exemple 4.	Deux gestes-piliers complémentaires : <i>À propos des îles de lumière</i> , mes. 1-2	p. 27
Exemple 5.	Variation du premier geste-pilier principal : <i>À propos des îles de lumière</i> , a) mes. 1-2 et b) mes. 10-13	p. 28
Exemple 6.	10 ^e occurrence du premier geste-pilier principal : <i>À propos des îles de lumière</i> , mes. 25-26	p. 29
Exemple 7.	Second geste-pilier principal : <i>À propos des îles de lumière</i> , mes. 1	p. 29
Exemple 8.	Ajout d'une nouvelle phase au second geste-pilier principal : <i>À propos des îles de lumière</i> , mes. 9	p. 30
Exemple 9.	Complexification de la phase de levée du second geste-pilier principal : <i>À propos des îles de lumière</i> , mes. 14-16	p. 31
Exemple 10.	Le geste-pilier principal : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 1	p. 32
Exemple 11.	Première variation du geste-pilier principal : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 3-4	p. 33
Exemple 12.	Quatrième variation du geste-pilier principal : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 11-12	p. 34
Exemple 13.	Variation de la figure de piano du geste-pilier principal : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , a) mes. 1 et b) mes. 11	p. 35
Exemple 14.	Deuxième variation du geste-pilier principal : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 6-7	p. 36
Exemple 15.	Exposition simultanée de deux gestes-piliers principaux : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 18	p. 37
Exemple 16.	Premier geste-pilier principal : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 18	p. 38
Exemple 17.	Seconde exposition du premier geste-pilier principal : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 20	p. 38
Exemple 18.	Second geste-pilier principal : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 17	p. 39
Exemple 19.	Premier changement morphologique important du second geste-pilier principal : <i>Cinq pamphlets pour ailleurs</i> , mes. 33-34	p. 39
Exemple 20.	Premier geste-pilier principal : <i>Les fatras du contre-jour</i> , mes. 52-54	p. 40
Exemple 21.	Perception confuse du geste exposé au vibraphone : <i>Les fatras du contre-jour</i> , mes. 55-57	p. 41
Exemple 22.	Second geste-pilier principal : <i>Les fatras du contre-jour</i> , mes. 52-54	p. 42
Exemple 23.	Les brèves ponctuations accentuées du second geste-pilier principal : <i>Les fatras du contre-jour</i> , mes. 52-54	p. 43
Exemple 24.	L'articulation des attaques du second geste-pilier principal : <i>Les fatras du contre-jour</i> , mes. 55-56	p. 43
Exemple 25.	L'apogée du développement du second geste-pilier principal : <i>Les fatras du contre-jour</i> , mes. 57-58	p. 44

« Quoi qu'il en soit de ce parcours allant de l'intention, de la vision, de l'intuition, voire de la commande, à l'œuvre achevée, prenons garde d'oublier que le champ de l'invention est plus large qu'on ne le pense en général. »¹
- Pierre Boulez -

Introduction

I. La musique nouvelle

De nombreuses lectures m'ont permis de constater que plusieurs termes sont actuellement utilisés pour définir la création musicale récente pour le concert. Par exemple, et seulement dans son texte *Le frisson de Mallarmé : le compositeur trouvère*², le compositeur français Michaël Lévinas (1949) parle de *nouvelle musique*, de *musique d'aujourd'hui* et d'*art musical contemporain*. Dans le cadre de ce mémoire, j'opte pour l'utilisation de *musique nouvelle* comme titre générique des créations musicales récentes ; ce terme semble d'ailleurs le plus répandu dans le milieu de la musique. Aussi, l'éclairage que le compositeur et chef d'orchestre argentin Mauricio Kagel (1931-2008) apporte sur le terme *musique nouvelle* me conforte dans ce choix : « Je ne crois pas que le nouveau soit une négation de l'ancien, mais au contraire une accentuation des possibilités de formuler à nouveau des aspects inconnus de ce qui est connu. En d'autres termes : la musique "nouvelle" n'est pas nouvelle parce qu'elle est écrite aujourd'hui, mais parce qu'elle fait entendre des aspects nouveaux d'une dimension (musique) qui en soi reste toujours la même. »³ Je souscris à cette vision de la création musicale récente, car elle s'inscrit dans une continuité historique, un renouveau du musical.

¹ Pierre Boulez, « Nécessité d'une orientation esthétique », *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez (Paris : Éditions du Seuil, 1985), 71.

² Michaël Lévinas, *La création après la musique contemporaine*, textes réunis par Danielle Cohen-Levinas (Paris : L'Harmattan, 1999), 15-21.

³ Mauricio Kagel, *Le Parcours de l'œuvre*, [en ligne],

<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/1786/workcourse> [Site consulté le 1 octobre 2009].

Historiquement, les musiques de Edgar Varèse (1883-1965) et de Luciano Berio (1925-2003) s'inscrivent dans cette optique de continuité et de renouveau. En ce qui me concerne, l'étude de leur musique m'a permis de découvrir certains aspects du musical qui m'étaient jusqu'alors inconnus. La musique de ces compositeurs a ainsi grandement inspiré ma démarche, et ce, même si stylistiquement nos musiques diffèrent à bien des égards.

Ce sont d'autres compositeurs de musique nouvelle qui ont inspiré ma stylistique, principalement les italiens Giacinto Scelsi (1905-88) et Salvatore Sciarrino (1947). La cohérence de leur langage et la singularité de leur style respectif ont tout particulièrement influencé ma musique. J'ai étudié ces musiques tant par l'oreille, grâce à une écoute active de la surface du musical, que par la lecture de partitions, étude analytique plus spécifique de la syntaxe.

II. La situation récente en création musicale : les principaux enjeux

Ma lecture de la situation récente en création musicale a aussi inspiré ma démarche compositionnelle, tant au point de vue esthétique que stylistique. Je propose ici quelques grandes lignes qui ont guidé ma réflexion.

Je note particulièrement que les 35 dernières années ont été marquées par des avancées technologiques fulgurantes, tant en informatique musicale qu'en acoustique par exemple. L'accessibilité grandissante à toutes sortes d'outils technologiques, autrefois réservés à une certaine élite, a permis à un plus grand nombre de compositeurs d'entrevoir le phénomène sonore sous un nouveau jour que ceux qui les ont précédés. Cette démocratisation des technologies avancées a eu une incidence tant sur les musiques électroacoustiques, les musiques mixtes que sur les musiques instrumentales. L'impact est si grand qu'on note aussi une influence de ces outils sur l'esthétique et l'écriture de compositeurs qui n'utilisent pas nécessairement d'appareillage technologique dans leurs œuvres (Ligeti, Grisey, etc.). Le compositeur allemand Helmut Lachenmann (1935) parle d'une *musique*

*concrète instrumentale*⁴ pour définir cette manière d’appréhender la composition d’une musique instrumentale avec un regard sur le phénomène sonore renouvelé par les technologies récentes.

En ce qui me concerne, je n’utilise pas, à proprement parlé, de technologies comme le traitement en temps réel ou la diffusion de bandes dans mes oeuvres. Les technologies sont tout de même présentes à certaines étapes de la conception de mes œuvres : enregistrement d’improvisations, simulation de passages à l’aide de sons instrumentaux virtuels, notation musicale informatisée, etc.

Le compositeur Fausto Romitelli⁵ (1963-2004) fait état du niveau technologique en musique atteint à la fin du XX^e siècle : « Les nouvelles technologies ont bouleversé les bases de la pensée musicale. En même temps, elles sont le point d’arrivée d’un processus très long vers la maîtrise du son et l’émancipation du bruit (...). Elles n’ont pas engendré un langage nouveau, mais toute une série de nouvelles interprétations du même phénomène [voir la citation de Kagel] : composer "le son" plutôt "qu’avec le son". »⁶ Il est intéressant de constater à quel point cette vision actuelle de la composition rejoint celle qu’avait Edgar Varèse du phénomène musical au tout début du XX^e siècle. Dans une lettre à Luigi Dallapiccola (1904-75), il écrit : « Je travaille beaucoup – surtout dans le sens « son » qui pour moi est la solide base de la musique, mon élément brut [1938]. »⁷

Au début des années 70, la musique spectrale nous fait « entendre des aspects nouveaux d’une dimension "musique" qui en soi reste toujours la même », pour citer de nouveau

⁴ Peter Szendy, *Musique en création*, « Des paradis éphémères », *Entretien avec Helmut Lachenmann* (Genève : Éditions Contrechamps, 1997), 65-75.

⁵ Compositeur italien né en 1963 et mort prématurément en 2004. Il faisait partie des compositeurs les plus prometteurs de la jeune génération.

⁶ Fausto Romitelli, « Attaquons le réel à sa racine », *La création après la musique contemporaine*, textes réunis par Danielle Cohen-Levinas (Paris : L’Harmattan, 1999), 89. Les points de suspension sont dans le texte original.

⁷ Edgar Varèse, *Écrits*, textes réunis par Louise Hirbour (Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 1983), 125.

Kagel. Les compositeurs associés à ce mouvement⁸ proposent une nouvelle vision du musical, tant dans les œuvres mixtes qu'instrumentales. Au sujet de l'importance du mouvement spectral sur le développement de la création musicale récente, Romitelli émet un point de vue tout à fait éclairé : « La génération des compositeurs des années soixante-dix [les spectraux] a inventé une nouvelle musique et des nouvelles catégories de la pensée musicale, devenant un point de référence désormais historique. Notre génération n'a pas inventé de nouveaux systèmes mais elle cherche des nouvelles formes de communication et une nouvelle efficacité perceptive. [...] mais nous cherchons à intégrer dans l'écriture des matériaux différents sans renoncer à la rigueur conceptuelle et à la définition d'un "style" capable de "métaboliser" les différentes influences et d'engendrer des images sonores nouvelles. »⁹ Je suis en accord avec Romitelli pour affirmer qu'un des principaux défis en création musicale depuis 1975 est l'intégration de nouveaux matériaux à l'écriture dans le but d'engendrer de nouvelles images sonores et de nouveaux discours.

C'est afin de relever ce défi que des compositeurs comme Gérard Grisey (1946-98) ont pris la totalité des phénomènes sonores et leurs gestuelles internes comme modèle dans la genèse de leurs œuvres. Les caractéristiques morphologiques de ces modèles ont inspiré les créateurs à créer une variété de processus musicaux originaux. Ces processus leur ont permis de composer des images sonores nouvelles et des développements musicaux inouïs.

III. L'écriture du geste

Dans mon travail, l'écriture du geste sonore est une notion fondamentale, globale. Des enjeux plus spécifiques tels que la gestion des hauteurs et des rythmes me servent à mettre en forme l'évolution de ces gestes dans le temps. De ce fait, l'écriture par *gestes-piliers* constitue l'axe principal de la démarche compositionnelle ayant mené à la réalisation des œuvres à l'étude dans le présent mémoire. C'est donc dans le but de dresser un portrait de ma démarche selon cet axe principal que le concept d'art est traité.

⁸ Michaël Lévinas, Tristan Murail, Hugues Dufourt, Gérard Grisey et Roger Tessier. Il est à noter que tous ces compositeurs sont associés au groupe l'Itinéraire créé en 1973. À titre de référence, la pièce considérée comme phare du mouvement spectral initié par l'Itinéraire est *Partiels* (1975) de Gérard Grisey.

⁹ Fausto Romitelli, « Attaquons le réel à sa racine », *La création après la musique contemporaine*, textes réunis par Danielle Cohen-Levinas (Paris : L'Harmattan, 1999), 88.

Chapitre 1

1.1 Définition ciblée du concept d'art

Étant donné les écrits forts nombreux qui traitent de l'art, de même que la complexité de ce concept, il est important de fixer les limites de mon argumentation, car il s'agit surtout, bien entendu, d'un mémoire écrit dans le cadre d'études en composition, et non en esthétique ou en musicologie. Certains débats seront donc volontairement évités et certaines notions sur l'acte créateur, de même que sur l'oeuvre d'art seront considérées uniquement selon leurs principes généraux.

Dans cet esprit de concision, lorsqu'il est question de l'art, je me suis principalement assujéti aux écrits des théoriciens Richard Wollheim et de Gérard Genette. La pertinence et la clarté de leur argumentation ont été fort utiles dans le contexte de mes recherches. Malgré ce parti pris, il va sans dire que de nombreux auteurs seront cités tout au long du mémoire pour soutenir et compléter mon argumentaire.

1.1.1 Les notions d'intention, d'intuition et de technique

Je suggère au départ de considérer l'oeuvre d'art, l'oeuvre musicale pour ce qui nous intéresse, comme immatérielle et conceptuelle dans l'esprit du créateur.¹⁰ Richard Wollheim écrit sur cette immatérialité de l'oeuvre d'art : « [...] l'oeuvre d'art est non physique en ce qu'elle est quelque chose de mental, voire d'éthéré : elle réside dans l'esprit ou dans quelque autre sphère spirituelle, en tout cas dans une région inhabitée par les corps physiques. »¹¹ Pour clarifier ce qu'il entend par immatérialité de l'oeuvre, l'auteur parle de

¹⁰ Le questionnement sur ce qu'est l'oeuvre musicale exactement (partition, interprétation, enregistrement, etc.) ne sera pas traité bien qu'il soit tout à fait pertinent en musique. Cette question m'obligerait à traiter de la transmission de l'information par la partition, du rôle de l'interprète pour la création de l'oeuvre, de l'enregistrement, etc. ; des sujets intéressants, mais qui m'éloigneraient de mon propos premier.

¹¹ Richard Wollheim, *L'art et ses objets*, traduit de l'anglais par Richard Crevier (Paris : Aubier, 1994), 43.

la *théorie idéale*¹². Wollheim résume cette théorie en trois propositions principales que je nomme : intuition, technique et intention. C'est précisément autour de ces trois notions que s'est organisée ma réflexion sur l'importance de l'art dans ma démarche compositionnelle.

Premièrement, l'intuition :

« [...] l'œuvre d'art consiste en un état ou une condition intérieure de l'artiste, appelée aussi intuition ou expression [...] ».¹³

Les premiers indices qui guident le créateur vers l'organisation de son oeuvre proviennent de cette intuition dont parle Wollheim, de cette sensibilité particulière du créateur.

Deuxièmement, la technique :

« [...] cet état n'est pas immédiat ou donné; il est le produit d'un processus propre à l'artiste et qui implique articulation, organisation et unification [...] ».¹⁴

Même si l'œuvre est considérée comme immatérielle selon la théorie idéale, cela n'exclut pas une éventuelle réalisation factuelle de celle-ci. Ce « produit d'un processus propre à l'artiste » fait référence à des procédés de mise en forme factuelle de l'oeuvre. La conceptualisation, l'articulation et l'organisation d'une œuvre ne peuvent se faire sans certaines connaissances transmises socialement et donc liées à la technique.

Troisièmement, l'intention :

« [...] l'intuition ainsi développée peut être extériorisée sous une forme publique et, en ce cas, nous avons affaire à l'artefact, qui est souvent, quoique cela soit une erreur, pris pour l'œuvre d'art [...] ».¹⁵

¹² Cette théorie est associée aux philosophes italien Benedetto Croce et anglais Robin George Collingwood.

¹³ Richard Wollheim, *L'art et ses objets*, traduit de l'anglais par Richard Crevier (Paris : Aubier, 1994), 44. De cette proposition, je retiens *intuition* et non *expression*, qui me semble sujet à de nombreuses interprétations.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

En spécifiant que l'intuition *peut être* extériorisée, l'auteur réfère à l'intention de produire ou non une œuvre. J'associe personnellement cette intention à la volonté du créateur de poser un geste artistique, de créer volontairement une œuvre d'art.

Dans son livre *L'œuvre de l'art*, Gérard Genette propose une définition de l'œuvre d'art¹⁶ à partir de laquelle j'établis les bases de mon argumentaire. Cette définition fait état 1°) de la réalisation factuelle de l'œuvre d'art et 2°) de son aspect intentionnel : « (...) *une œuvre d'art est un objet esthétique intentionnel*, ou, ce qui revient au même : *une œuvre d'art est un artefact (ou produit humain) à fonction esthétique.* »¹⁷

1.1.2 L'imaginaire et le projet esthétique

L'imaginaire du créateur de musique n'est pas exclusivement constitué d'idées musicales. Cet imaginaire est aussi fait d'expériences, de sentiments plus ou moins vagues et de réflexions. Richard Wollheim résume en une phrase très simple ces ramifications complexes qui vont, notamment, de l'expérience aux sentiments, et des sentiments à la réflexion : « L'art repose sur le fait que de profondes émotions s'articulent elles-mêmes en motifs cohérents partout dans notre vie et notre comportement. »¹⁸ C'est donc à l'intérieur de l'imaginaire que s'articule sous une forme embryonnaire les différents concepts à la source d'une œuvre.

C'est lorsqu'une certaine tendance se dégage des jeux de l'imaginaire que l'*intuition* guide le créateur, souvent inconsciemment, vers les meilleurs outils de conceptualisation de l'œuvre.

¹⁶ Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art : Immanence et transcendance* (Paris : Éditions du Seuil, 1994), 10. Je tiens à noter que Genette qualifie cette définition de provisoire à la page 10 de son ouvrage. Il propose, au départ, une définition simple à partir de laquelle il bâtit son argumentation visant à faire état des différents aspects de l'œuvre d'art.

¹⁷ Ibid. Les expressions en italique sont dans le texte original.

¹⁸ Ibid., 106.

Le projet esthétique est quant à lui constitué de constantes dans la démarche du créateur : la récurrence de certains thèmes abordés, l'utilisation plus fréquentes de certains procédés de mise en forme plutôt que d'autres, etc. Profilé par l'intuition à partir de l'imaginaire, le projet esthétique est une direction consciente, un chemin balisé que seuls les concepts utiles peuvent emprunter. Si le créateur a justement l'*intention* de réaliser l'œuvre, de mettre en forme concrètement les concepts issus de l'imaginaire en fonction de son projet esthétique, l'œuvre d'art alors naîtra.

Malgré l'apparente simplicité de cette description du parcours menant à la création d'une œuvre d'art, notez qu'il ne s'agit pas d'un parcours marqué par des étapes ordonnées. De l'imaginaire jusqu'à la réalisation finale de l'œuvre s'opère une multitude de va-et-vient entre l'intuition et l'imaginaire qui est, quant à lui, constamment alimenté par le projet esthétique. Lors de la recherche d'un matériau de départ, c'est l'intuition qui guide le compositeur, à partir de ce qu'il imagine, vers tel type d'accord ou de texture à utiliser. Ce principe est similaire lorsque la pièce est entamée. Selon moi, c'est l'intuition qui fait douter le compositeur sur l'efficacité d'un passage en particulier par rapport à ce qu'il souhaite exprimer.

1.2 Ma démarche compositionnelle

1.2.1 L'intuition dans ma démarche

Jean-François Lyotard (philosophe français) propose une définition claire de l'intuition qui sert de base à ma réflexion sur cette notion. Dans son texte titré *La réflexion créatrice*¹⁹, il décrit l'intuition (qu'il nomme *intuition sensible*) comme un état d'esprit précédant la mise en forme plus concrète de l'œuvre.²⁰ En résumé, Lyotard mentionne que lorsqu'un créateur est en mesure de dresser, ne serait-ce que partiellement, la forme d'une œuvre, il dépasse cette intuition sensible. Il peut ensuite s'appliquer à la mise en forme concrète de l'œuvre.

¹⁹ Jean-François Lyotard, *Éclats 2002* (Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986), 29-30.

²⁰ Notez qu'il ne s'agit pas d'une étape précisément définie dans le temps. L'intuition est continuellement présente dans le processus créateur : je n'affirme donc pas qu'une fois l'étape de l'intuition passée, l'œuvre est toute prête à être mise en forme.

L'intuition du créateur est donc cette faculté qui le guide de façon plus ou moins consciente vers les bons outils de mise en forme (outils de synthèse selon Lyotard).

Selon moi, l'intuition est cette faculté de définir, sans l'aide obligatoire de la raison, quels outils sont les plus pertinents à la concrétisation éventuelle d'une œuvre. Elle guide le créateur de la conceptualisation la plus générale jusqu'à la production même de l'artefact – que celui-ci soit une chaise de cuisine ou une œuvre d'art –, elle assure donc de manière constante une sorte de va-et-vient entre l'imaginaire²¹ et la mise en forme factuelle de l'œuvre.

Dans ma démarche de création, l'intuition crée le lien entre mes concepts généraux et les mécanismes de leur réalisation concrète, entre mes volontés artistiques et mon expertise artisanale. J'identifie plus particulièrement la présence de l'intuition à deux étapes dans mon travail de création : 1°) lors de la définition première de la forme et 2°) lors de la recherche initiale de matériaux musicaux.

La définition première de la forme me permet de dresser, ne serait-ce que partiellement, le portrait général de l'œuvre. À cette étape de mon travail, de nombreux graphiques sont esquissés. Il s'agit là d'un moyen particulièrement efficace pour dresser une synthèse de ce qui me semble être de l'œuvre potentielle. Les idées ne sont toutefois pas alors exclusivement musicales. Mon intuition ne me laisse découvrir que progressivement ce que je cherche comme type de projet esthétique.

Dans ma recherche initiale de matériaux, l'utilisation du piano me permet de porter une attention particulière – et concrète – aux différents registres, motifs et densités harmoniques. Même si mon jeu est relativement aisé, je ne suis pas pianiste de formation, mon approche de l'instrument reste donc intuitive. Fausto Romitelli fait aussi référence à cette manière plus intuitive de générer des idées musicales : « Dans les musiques populaires, le compositeur est toujours interprète de soi-même, la recherche est intuitive,

²¹ Voir le point 1.1.2

les instruments dans les mains; je crois au pouvoir de l'œil qui contrôle l'oreille. »²² Cette méthode d'engendrement du matériau par une certaine forme d'improvisation se marie parfaitement à mon expérience d'instrumentiste.²³

1.2.2 L'intention dans ma démarche

Dans sa définition de l'œuvre d'art²⁴, Genette fait état de la fonction esthétique de l'artefact. Selon l'auteur, l'œuvre d'art n'est pas un simple produit de l'homme, mais bien un objet esthétique (en situation de produire un effet esthétique). Genette va plus loin en spécifiant que l'œuvre d'art n'est pas un objet en situation de produire un effet esthétique éventuel²⁵, mais bien *intentionnel*. C'est autour de cette notion d'intention que s'est organisée ma réflexion. Selon le principe de base que la création d'une œuvre d'art est l'intention première du créateur.²⁶

L'intention de chaque compositeur est unique et souvent relativement confuse pour le créateur lui-même. La définition précise de mon intention en création musicale me semble en effet difficile à théoriser. Je peux à tout le moins affirmer que je m'interroge constamment sur la force expressive de ce que je suggère par l'entremise de la musique, sur l'impression que celle-ci suscite chez l'auditeur, sur son impact, et ce, en lien direct avec la pertinence de certains passages et la qualité de la réalisation générale. Il s'agit somme toute d'un questionnement constant chez moi.

²² Fausto Romitelli, « Attaquons le réel à sa racine », *La création après la musique contemporaine*, textes réunis par Danielle Cohen-Levinas (Paris : L'Harmattan, 1999), 87.

²³ Ma carrière d'accordéoniste et de guitariste (interprète de musiques inspirées des différents folklores est-européens) occupe en effet une partie importante de mon parcours professionnel.

²⁴ Voir le point 1.1.1

²⁵ Les artefacts à effet esthétique éventuel consistent en ces objets dont la visée première n'est pas d'être reçue comme un objet esthétique. Genette donne l'exemple d'une enclume qui pourrait être reçue comme un objet esthétique : « (...) [l'enclume] peut produire un effet esthétique, à peu près au même titre qu'un objet naturel, par exemple une fleur. » Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art : Immanence et transcendance* (Paris : Éditions du Seuil, 1994), 10. Le second tome de *L'œuvre de l'art : la relation esthétique* traite plus spécifiquement des relations esthétiques. Cependant, dans le cadre de ce mémoire, ce serait m'éparpiller que d'approfondir le sujet..

²⁶ Notez que je ne me questionne aucunement sur la valeur du résultat de cette intention. Cela ne signifie pas qu'il suffise de vouloir créer une œuvre d'art pour en faire une. Cependant, dans le cadre de ce mémoire, j'assume que l'intention de créer une œuvre d'art est le fruit d'une démarche de création intègre et sérieuse.

Pour donner un exemple spécifique, aucune préoccupation politique ne guide ma réflexion lorsque je crée. Si c'était le cas, cette préoccupation pourrait, entre autres, guider mes choix vers certaines thématiques extramusicales ou me pousser à écrire de la musique vocale pour mieux les exprimer. Pour le moment, même l'accessibilité du grand public à la musique nouvelle n'est pas dans mes questionnements, dans mon intention. Romitelli définit quant à lui très simplement son intention : « J'écoute différents genres de musique, et tous n'ont rien à voir avec la musique que j'écris. D'ailleurs, je cherche à écrire une musique qui n'existe pas mais que je voudrais entendre, et c'est bien pour ça que je l'écris... »²⁷ Toute concise soit-elle, cette justification exprime, pour moi, l'essence même de la création musicale. Elle se rapproche donc de ce que je pourrais dire de mon travail en création musicale, d'une possible définition de mon intention.

1.2.3 La technique dans ma démarche

Selon l'hypothèse que je propose, l'art implique des concepts qui sont du domaine de la liberté individuelle (l'intention et l'intuition) et la technique implique des pratiques instituées par les pairs dans le cadre d'un moyen d'expression reconnu socialement.

Lorsque le créateur souhaite produire un artefact, il doit absolument passer par un moyen d'expression. Dans son livre *L'art et ses objets*, Richard Wollheim traite des moyens d'expression artistiques qui sont « reconnus » socialement comme véhicules d'expression de l'art : « [...] la créativité artistique ne saurait se produire [que] dans la mesure où certains processus ou matériaux sont accrédités comme véhicules d'expression de l'art [...] ».²⁸ La peinture, la photographie et la musique en sont des exemples. En ce qui a trait à ces moyens d'expression, Wollheim opère un rapprochement avec une théorie du philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein, la *Lebensform*²⁹ (« forme de vie »). Wollheim résume les implications de cette philosophie par ceci : « [...] il nous est impossible de

²⁷ Fausto Romitelli, *Attaquons le réel à sa racine, La création après la musique contemporaine*, textes réunis par Danielle Cohen-Levinas (Paris : L'Harmattan, 1999), 89.

²⁸ Richard Wollheim, *L'art et ses objets*, traduit de l'anglais par Richard Crevier (Paris : Aubier, 1994), 102.

²⁹ La théorie de Wittgenstein propose une longue argumentation sur le langage qu'il nous serait difficile de résumer et d'intégrer dans le cadre de ce mémoire. Cette théorie sur le langage, bien que fort intéressante, n'est pas nécessaire à la compréhension de ses implications en art.

penser que quelque chose comme l'impulsion ou intention esthétique existe qui peut être identifié tout à fait indépendamment des institutions de l'art [...] ». ³⁰ Cette impulsion artistique personnelle du créateur ne peut donc être considérée par autrui que dans la mesure où elle est traduite et réalisée concrètement par un moyen d'expression institué socialement, la création musicale dans le cas qui nous intéresse.

La technique d'un compositeur correspond à l'étendue des connaissances théoriques et aux méthodes pratiques instituées par ses pairs qui lui permettent de réaliser concrètement ses oeuvres. Elle est d'une importance capitale dans une démarche créatrice sérieuse. La position de Boulez (1925) sur le sujet va dans le même sens : « [...] la musique (tout acte créateur en fait) exige non seulement le *vouloir*, mais le *faire* : de *vouloir* à *faire*, le seul chemin passe par *connaître*, *savoir*. Ignorer la technique, et son importance, elle se vengera avec ampleur, en frappant votre œuvre de caducité ». ³¹ Il est primordial que le créateur développe une culture solide et qu'il maîtrise les différents procédés de mise en forme de son métier, le *savoir* (la technique), afin de réaliser efficacement ce *vouloir* (art) qui l'habite.

Dans ma démarche, j'ai identifié deux types de méthodes omniprésentes qui m'aident lors de la conceptualisation, de l'organisation et de l'articulation de mes œuvres : 1°) le travail préliminaire et 2°) le développement de matériaux « hors-temps ».

Le travail préliminaire englobe toutes les recherches qui précèdent l'écriture concrète, « en temps », de l'œuvre. Dans ma démarche, ce genre de travail implique, entre autres, une grande variété de méthodes de recherche de matériaux. Je mentionne à titre d'exemple le calcul prévisionnel des proportions de chacune des sections de l'œuvre à écrire; l'élaboration de graphiques pour la forme et les différentes gestuelles souhaitées ainsi que la transcription de certaines de mes improvisations de piano.

³⁰ Richard Wollheim, *L'art et ses objets*, traduit de l'anglais par Richard Crevier (Paris : Aubier, 1994), 100.

³¹ Pierre Boulez, « Nécessité d'une orientation esthétique », *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez (Paris : Éditions du Seuil, 1985), 57.

Le développement du matériau « hors-temps » permet de générer quantité d'idées musicales en prévision de l'œuvre à écrire ; comme le développement sur papier de modes rythmiques ou de réseaux de hauteurs plus ou moins complexes. Même si cette étape s'intègre au travail préliminaire, elle reste tout de même en vigueur lorsque l'écriture de l'œuvre à proprement parlé est entamée.

1.3 L'axe principal de ma démarche compositionnelle

J'ai remarqué quelques récurrences dans ma manière d'aborder la composition d'une nouvelle œuvre, à partir de mes concepts les plus abstraits jusqu'à leur mise en forme concrète. Au fil de la création de mes dernières œuvres, j'ai identifié qu'un axe principal s'est imposé dans ma démarche compositionnelle : l'écriture par *gestes-piliers*. C'est en grande partie grâce à cette conception de l'écriture que je réalise concrètement les concepts généraux issus de mon imaginaire.

De manière générale, les gestes-piliers sont des moments musicaux plus ou moins brefs (4 à 5 temps) à la source des différents discours de l'œuvre. Dans ma musique, on en trouve de divers types, de simples accords jusqu'à des textures contrapuntiques complexes. Structurellement, l'exposition d'un geste-pilier est habituellement liée à un changement de section où les discours sont organisés à partir de ce geste³². De par leur usage extensif dans la plupart de mes pièces récentes, les gestes-piliers constituent l'essentiel de leur discours. L'écriture par gestes-piliers constitue la balise principale du chemin de mon *projet esthétique, mon art*, et elle donne une certaine direction stylistique à mon écriture, à ma *technique*.

1.3.1 Divers aspects de mon travail compositionnel

Mon *imaginaire* se construit à partir des différents états d'âme qui marquent ma vie. Par exemple, des sentiments comme la frustration, l'insécurité peuvent constituer les sources

³² On peut d'ailleurs le comparer au motif principal à la base de la construction du thème classique.

brutes des concepts qui deviendront mes œuvres. À partir du moment où je peux concevoir ne serait-ce que minimalement ce que je souhaite exprimer, la conceptualisation de l'œuvre est enclenchée. Dans l'optique de la création d'une pièce sur mon insécurité, par exemple, l'idée fondamentale peut être tout simplement une musique construite de gestes qui visent à provoquer une certaine impression de malaise chez l'auditeur. À cette étape préliminaire, la création d'un plan de l'œuvre constitué de mots-clefs comme oppression, agression ou lourdeur peut m'aider à dresser un des premiers portraits schématiques de l'œuvre à écrire.

En tant qu'artiste, mon *intention* est de suggérer à l'auditeur des états d'âme choisis par la création d'une musique d'art. À cette fin, j'étudie différentes méthodes de mise en forme de la musique et je développe une méthode de travail personnelle, laquelle me permet de créer une musique d'art qui exprime mes intentions. À cet effet, depuis le début de mes études en composition, et tout spécialement au 2^e cycle, j'ai parcouru bon nombre d'ouvrages analytiques, de partitions et d'enregistrements pour me doter d'outils de mise en forme qui font désormais partie de ma *technique*. Certaines de mes découvertes me servent pratiquement telles quelles alors que d'autres furent la source d'inspiration de méthodes plus personnelles.

En création, le choix est un élément omniprésent. Le créateur musical doit ainsi constamment faire des choix : effectif instrumental, procédés d'écriture, etc. Dans mon travail, bon nombre de ces choix se font presque instantanément. Par exemple, lorsque je suis à la recherche d'un réseau de hauteurs, l'*intuition* me guide vers certains types de matériaux, ceux qui me semblent adéquats selon le contexte de l'œuvre à réaliser. Pour la même raison, l'*intuition* me guide également vers certains procédés d'écriture plutôt que d'autres.

1.3.2 Les sources de l'écriture par gestes-piliers

1.3.2.1 Le rôle de la figure chez Edgar Varèse

Ma conception de l'écriture par gestes-piliers provient entre autres de ma réflexion sur le rôle de la figure dans la musique de Varèse. Dans son analyse titrée *Définition du rôle de la figure dans « Intégrales »*³³, le musicologue français Régis Authier mentionne : « La figure [chez Varèse] est une entité repérable comme telle à l'oreille, qui est amenée à être répétée. Par ses retours, elle devient ainsi un objet susceptible de marquer la forme de l'œuvre à différents niveaux. »³⁴ Dans *Intégrales*, l'auteur regroupe les différentes figures en sept types selon des caractéristiques communes. Par exemple, toutes les figures de type A sont écrites et utilisées à la manière d'une levée, les figures de type B se définissent quant à elles selon leur profil de masse, et ainsi de suite. À l'intérieur de chacun de ces types, il y a donc une variété de figures similaires quant à leur morphologie. De plus, chaque type de figures possède ses propres procédés de variation.

Bien qu'elle provienne d'une analyse de Authier, et non d'un écrit de Varèse sur sa propre démarche d'écriture, cette notion de figure comme *entité repérable* (morphologie, procédé de variation) a directement influencé l'élaboration des gestes-piliers dans ma démarche.

1.3.2.2 La microvariation chez Giacinto Scelsi

Comme c'est le cas pour l'œuvre de Salvatore Sciarrino, l'écoute des musiques et l'analyse des partitions de Giacinto Scelsi furent particulièrement inspirantes au point de vue stylistique. La qualité générale de ses œuvres, plus particulièrement en ce qui a trait à la richesse des timbres, et la précision de l'articulation de la microstructure ont grandement influencé ma conception de l'écriture même du geste-pilier ainsi que son évolution dans le temps.

³³ Régis Authier, « Définition du rôle de la figure dans "Intégrales" », *Edgar Varèse : Du son organisé aux arts audio*, sous la direction de Timothée Horodyski et Philippe Lalitte (Paris : l'Harmattan, 2007), 203-228.

³⁴ *Ibid.*, 221.

L'œuvre qui a le plus marqué ma démarche fut *Quattro pezzi (su una nota sola)* (1959) pour orchestre de chambre. Comme son titre le suggère (quatre pièces sur une seule note), cette musique est constituée d'un nombre assez restreint de hauteurs harmoniquement stables. Malgré cette simplicité apparente, la texture musicale demeure riche et diversifiée tout au long de l'œuvre. On remarque en effet dans la partition une multitude de détails et de fines précisions sur tous les paramètres musicaux (hauteur, durée, intensité et timbre). À titre d'exemple, on trouve un contrôle raffiné de la hauteur par l'utilisation de micro-intervalles et, pour le timbre, une notation précise des positions d'archet aux cordes.

J'ai intégré ces modes d'organisation dans mes œuvres, où je porte effectivement une attention toute particulière à l'articulation de la musique, notamment celle des gestes-piliers, dans sa microstructure. Dans mes pièces, chaque instrumentiste contribue à y créer une multitude de microvariations très ponctuelles dont la somme profile les textures et les gestuelles globales. Malgré ce que son nom suggère, la microvariation peut ainsi produire un effet significatif à plusieurs niveaux de structuration. Elle donne également une couleur singulière à mon style.

1.3.2.3 La mise en relation des gestes chez Salvatore Sciarrino

L'écoute des œuvres et l'analyse des partitions de Salvatore Sciarrino furent particulièrement déterminantes dans le développement de mon style.

Dans son œuvre *Lo spazio inverso* (1985), Sciarrino organise le discours, plus particulièrement celui de la première section (mes. 1-20), autour de deux gestes principaux. Le premier de ces gestes est un ostinato *ppp* à la clarinette. Grâce à un doigté spécial ainsi qu'à une forte pression d'air, le clarinettiste réalise un intervalle harmonique de seconde augmentée sur une durée assez brève. Tout au long de la première section, il n'y a pratiquement aucune variation, aucun développement de ce geste à la clarinette : cette même seconde augmentée revient périodiquement, l'intervalle et les hauteurs ne changent jamais. Quand à la durée et à l'intensité, elles ne subissent aucune modification importante. Cet ostinato lent à la clarinette est marqué à quelques reprises par le second geste, soit des

interventions *sfz* plus ou moins longues et variées au célesta. Ces courts gestes ponctuent la première section à trois endroits : mes. 7, 15 et 18. Puisque l'ostinato à la clarinette est continu et non évolutif entre les ponctuations du second geste, l'appréhension des différents passages au célesta est un élément discursif principal de cette première section. C'est donc la mise en relation de ces gestes qui donne à chacun d'eux sa fonction, son caractère et toute son importance.

Ma réflexion sur la mise en relation des gestes chez Sciarrino a directement influencé mon écriture par gestes-piliers. Dans mes oeuvres, les gestes-piliers sont au centre de tous les discours. À l'instar des thèmes classiques, c'est à partir de ces gestes que se développent les différentes sections de mes œuvres.³⁵

1.3.2.4 La gestion des hauteurs chez Luciano Berio

Lors de mes recherches sur les techniques d'écritures récentes, j'ai consulté un ouvrage sur le compositeur italien Luciano Berio, écrit par David Osmond-Smith³⁶, dans lequel le musicologue anglais traite notamment de la gestion des hauteurs dans l'œuvre du compositeur à la fin des années soixante. Osmond-Smith relève tout particulièrement une méthode de gestion des hauteurs qu'il nomme *pitch field* (champ harmonique). Dans cette méthode, deux principes ont inspiré directement ma conception des gestes-piliers : 1°) l'établissement d'un pôle principal et 2°) l'établissement graduel d'un réseau complexe de hauteurs. Un exemple particulièrement abouti de cette méthode d'organisation des hauteurs se trouve dans la *Sequenza VII* pour hautbois de Berio. Le compositeur y développe un réseau de hauteurs toujours plus dense, jusqu'au total chromatique, autour d'une hauteur omniprésente (*si*³).

La gestion des hauteurs, bien qu'elle soit soigneusement organisée au terme de la composition de mes oeuvres, n'a pas la même importance dans ma conception de l'écriture par gestes-piliers que la notion de figure par exemple. J'opte donc pour des méthodes

³⁵ Voir les points 2.2.1.2, 2.2.2.2 et 2.2.3.2

³⁶ David Osmond-Smith, *Berio* (New York : Oxford University Press, 1991), 34-35.

d'organisation des hauteurs simples et flexibles, comme celle de Berio. Je traite la gestion des hauteurs en fonction de ce que je souhaite créer comme type de discours. Je crée ainsi des réseaux de hauteurs différents pour chacun des gestes-piliers même si ceux-ci évoluent simultanément. En lien avec la qualité de mon expression, mon style, j'organise tout particulièrement le registre et la densité harmonique de ces réseaux. L'extrait de l'exemple 1, tiré de *Cinq pamphlets pour ailleurs*, illustre bien la manière dont je conçois ces réseaux de hauteurs.

Exemple 1. La gestion des hauteurs de deux gestes-piliers contrastants : *Cinq pamphlets pour ailleurs*, mes. 18.

♩ = 56

The musical score for measures 18 is presented for four instruments: Flûte, Clarinette, Piano, and Violon. The tempo is marked as ♩ = 56. The score is divided into two contrasting gestures:

- Geste 1:** Encompasses the Flûte and Clarinette parts. Both instruments play a melodic line starting on measure 18, marked with a forte *f* dynamic and a crescendo leading to a normal *n* dynamic. The Flûte part includes a slur over measures 18-20 and a decrescendo to *n*. The Clarinette part also includes a slur over measures 18-20 and a decrescendo to *n*.
- Geste 2:** Encompasses the Piano and Violon parts. The Piano part starts on measure 18 with a very piano *(ppp)* dynamic, playing a dense, rhythmic accompaniment. The Violon part starts on measure 18 with a forte *f* dynamic, playing a melodic line with a slur over measures 18-20 and a decrescendo to *n*. The Violon part also includes a slur over measures 18-20 and a decrescendo to *n*.

Additional markings include accents (*acc.*) and a *normal* dynamic marking on the Violon part.

Dans cet extrait de *Cinq pamphlets pour ailleurs*, deux gestes contrastants évoluent simultanément sur deux plans bien distincts.³⁷ Pour appuyer cette opposition, j'élabore deux réseaux de hauteurs dont les caractéristiques sont clairement hétérogènes :

1^{er} geste :

Le registre de la flûte, de la clarinette et du violon est moyen-aigu et, dans son ensemble, le réseau de hauteurs utilisé est composé de douze hauteurs différentes dans un ambitus d'une octave et une sixte mineure.

2^e geste :

La texture dans le grave du piano ne s'articule qu'à travers un réseau de six hauteurs différentes à l'intérieur d'un ambitus d'une octave.

³⁷ Voir le point 2.2.2.2

Chapitre 2

Dans ce chapitre, je démontre l'implication de l'écriture par gestes-piliers dans trois de mes œuvres récentes, soit : *À propos des îles de lumière* (2007), *Cinq pamphlets pour ailleurs* (2007) et *Les fatras du contre-jour* (2009).

Je présente d'abord ces trois œuvres, puis j'explique brièvement les différents concepts et intentions esthétiques qui ont mené à leur création. Ensuite, j'exemplifie les notions de *geste-pilier*, de *figure* et de *microvariation* dans ces trois mêmes œuvres.

2.1 Présentation des œuvres

2.1.1 *À propos des îles de lumière*

À l'origine, *À propos des îles de lumière* (2007) est écrite pour 14 instrumentistes, soit : flûte, hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, cor, trompette, trombone, percussion, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. Étant donné que dans le cadre de la maîtrise, il est demandé de produire une pièce pour grand ensemble, j'ai donc choisi d'orchestrer cette pièce pour un orchestre symphonique de taille moyenne.³⁸

Le projet esthétique derrière cette œuvre provient de ma réflexion sur le travail du peintre Fernand Leduc. Dans une lettre à Paul-Émile Borduas datant de 1942, Leduc parle de sa démarche : « Trouverais-je un jour l'une de ces routes obscures qui mènent aux îles de lumière ? Je l'ignore. J'ai maintenant la certitude qu'il y a des îles de lumière et des voies encore inexplorées qui y conduisent fatalement, et cette certitude, c'est à vous que je la

³⁸ Notez par contre que la version audio en annexe est une lecture de la première version de l'œuvre par le *Nouvel ensemble moderne* sous la direction de Lorraine Vaillancourt dans le cadre des *Rencontres de musique nouvelle du Domaine Forget* en 2007.

dois. »³⁹ L'expression « îles de lumière » symbolise ce à quoi Leduc aspire dans son travail sur la couleur. De l'apparente monochromie de certaines de ses œuvres émerge en fait une infinité de variations tonales qui animent la surface de la toile ; pensons à ses œuvres récentes *Ensemble cycles de vie* (1992) et *Renaissance* (1994).

Tous les éléments de l'écriture par gestes-piliers furent utilisés à la composition de *À propos des îles de lumière* (les notions de figure et de microvariation). Cependant, dans cette œuvre, la microvariation est un élément nettement plus important que les autres. Je cherche en cela à établir une forme de correspondance avec les microvariations tonales dans les œuvres de Leduc. J'ai donc composé une musique globalement assez stable, à l'image des œuvres du peintre, où un nombre restreint de gestes reviennent régulièrement sur le plan principal⁴⁰ et où les développements musicaux autour de ceux-ci se font au niveau de la microstructure. Le tableau 1 présente le découpage des différentes sections de l'œuvre.

Tableau 1. Découpage formel : *À propos des îles de lumière*

sections	mesures
A	1-38
B	39-68
C	69-99
A'	100-140

2.1.2 Cinq pamphlets pour ailleurs

Cinq pamphlets pour ailleurs (2007) est une pièce pour flûte, clarinette, piano, violon, alto et violoncelle. Cette pièce a été primée par La Fondation SOCAN en 2009.⁴¹

³⁹ Fernand Leduc, *Vers les îles de lumière : écrits, 1942-1980*, présentation, établissement des textes, notes et commentaires par André Beaudet (LaSalle : Hurtubise HMH, 1981), 6.

⁴⁰ Voir le point 2.2.1.2

⁴¹ La version audio placée en annexe est un enregistrement en concert le 8 décembre 2008 à la salle Henri-Gagnon de la Faculté de musique de l'Université Laval sous ma direction.

Le projet esthétique de cette pièce découle d'une remise en question de ma démarche artistique en général et de mon travail d'écriture en particulier. À l'été de 2007, j'ai suivi deux stages pour jeunes compositeurs où j'ai rencontré quelques compositeurs avec lesquels j'ai certaines divergences d'opinion sur la création musicale. Le concept général de cette œuvre provient donc initialement de ma réflexion sur cette confrontation d'idées. Or, le pamphlet est un écrit dirigé contre quelqu'un ou contre une institution. Dans *Cinq pamphlets pour ailleurs*, je suis à la fois le concepteur des pamphlets et le sujet des attaques. La confrontation de mes propres idées entre elles est donc au centre du projet esthétique de cette œuvre.

À l'instar de *À propos des îles de lumière*, un élément de l'écriture par gestes-piliers est prédominant dans *Cinq pamphlets pour ailleurs*, soit la mise en relation des gestes par le développement simultané des gestes-piliers contrastants.⁴² La plupart des sections de l'œuvre (tableau 2) sont en effet organisées selon un type spécifique de mise en relation de gestes, majoritairement la superposition. Afin d'en favoriser la perception, ces gestes sont de morphologies différentes : profil mélodique, densité harmonique, etc. Cette superposition de gestes différents constitue ici une sorte de transfert métaphorique en musique de la confrontation d'idées divergentes.

Tableau 2. Découpage formel : *Cinq pamphlets pour ailleurs*

sections	mesures
INTRO	1-16
A	17-40
B	41-52
C	53-64
B'	65-86
D	87-107

⁴² Voir le point 2.2.2.2

2.1.3 *Les fatras du contre-jour*

Les fatras du contre-jour (2009) est une pièce pour 12 instrumentistes, soit : flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, 2 percussions, piano, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse.⁴³

Après une série de nuits de fièvre lors de l'hiver 2009, j'ai imaginé une pièce à l'image de ces sommeils mouvementés, parsemés de rêves étranges qui se succèdent sans arrêt jusqu'au matin. Les fatras sont justement des amas confus d'éléments hétéroclites, et font donc référence dans le titre à ces rêveries bigarrées et incessantes. L'expression « à contre-jour » réfère quant à elle au côté nébuleux du rêve et de ses significations.

Contrairement aux deux autres musiques à l'étude, aucun des éléments de l'écriture par gestes-piliers n'est particulièrement plus important que les autres dans *Les fatras du contre-jour*. La composition de cette pièce intègre tous ces éléments d'écriture au même niveau (les notions de figure et de microvariation). Globalement, le premier plan est composé d'une multitude de gestes disparates qui symbolisent les différents rêves, leur fatras. Ce premier plan est constamment brouillé, mis à contre-jour.⁴⁴ Les gestes principaux cohabitent donc avec une multitude d'autres gestes de moindre importance qui les voilent constamment. À titre de référence, le tableau suivant présente le découpage de l'œuvre.

⁴³ La version audio placée en annexe est un enregistrement en concert de l'*Orchestre de la francophonie canadienne* sous la direction de Jean-Philippe Tremblay dans le cadre du *Young Composer's Workshop* du Centre national des arts d'Ottawa en 2009.

⁴⁴ Voir le point 2.2.3.2

Tableau 3. Découpage formel : *Les fatras du contre-jour*

sections	mesures
A	1-26
B	27-50
C	51-67
A'	68-77
C'	78-102
D	103-121
C''	122-134
E	135-141

2.2 L'écriture par gestes-piliers

Dans la conception d'une nouvelle œuvre, l'écriture de gestes-piliers constitue une première mise en musique des concepts issus de mon imaginaire et organisés dans un projet esthétique spécifique. À la suite de la réalisation de quelques esquisses de ces gestes fondamentaux, je me concentre sur la mise en forme de l'œuvre, mais tout particulièrement aussi sur la composition de développements éventuels des gestes-piliers esquissés. C'est souvent ce travail exploratoire sur les gestes-piliers directement liés au projet esthétique qui m'inspire la création de nouveaux gestes. Comme ceux-ci découlent de problématiques essentiellement musicales, ils n'ont pas toujours de liens directs et forts avec les concepts extramusicaux de départ.

Qu'à cela ne tienne, peu importe leur origine, la totalité des gestes-piliers reste essentielle aux divers discours de l'œuvre. Cependant, qu'ils soient fortement liés ou non aux concepts premiers de l'œuvre, tous n'ont pas la même importance dans le déroulement de la forme. Par conséquent, dans le cadre de cette analyse, les gestes-piliers étudiés ne sont pas nécessairement les plus importants formellement : ils ont été choisis parce qu'ils illustrent bien les différents types de gestes-piliers et de développements les plus utilisés dans mes œuvres.

On notera par ailleurs que la très grande majorité des gestes-piliers est constituée d'un agencement de *figures*, de leur articulation. Les caractéristiques morphologiques de chaque figure (type de profil mélodique, de cellule rythmique, etc.) définissent la fonction qu'elle remplit au sein du geste (fonctions de pédale, d'*ostinato*, de levée, etc.). Aussi, comme je compose des musiques qui se développent continuellement, j'évite généralement la réexposition exacte d'un geste-pilier. La variation constante de la microstructure d'un geste – que je nomme *microvariation* – me permet de créer de multiples expositions variées du même geste. Ce sont justement les figures caractéristiques d'un geste-pilier qui font l'objet de microvariations. Ces figures sont donc variées dans leur microstructure, à l'échelle des paramètres musicaux : durée, hauteur, timbre et intensité. L'analyse de gestes-piliers qui va suivre met nécessairement en lumière les diverses caractéristiques des figures qui les constituent, de même que les différents types de microvariation qui leur sont associés.

2.2.1 À propos des îles de lumière

2.2.1.1 Les gestes-piliers principaux dans *À propos des îles de lumière*

La microvariation opérée sur les figures du geste-pilier présenté dans l'exemple 2 est en lien direct avec le concept extramusical de l'œuvre. Les subtiles variations de tonalités dans les monochromes de Fernand Leduc m'ont inspiré la composition d'un geste-pilier caractérisé par des microvariations de l'intonation à partir d'une hauteur unique.⁴⁵

Exemple 2. Premier geste-pilier principal : *À propos des îles de lumière*, mes. 1-2

The musical score for Example 2 is written for two Flutes (2 Flûtes) and two Clarinets (2 Clarinettes). It is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The score shows a melodic line with a long slur over measures 1 and 2. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte) for the first part and *p* (piano) for the second part. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

⁴⁵ On trouve des objets similaires dans *Quattro pezzi su una nota sola* de Scelsi.

L'utilisation d'inflexions un peu haute et un peu basse⁴⁶, ainsi que le déphasage de deux figures pratiquement identiques, la première aux flûtes et la seconde aux clarinettes, créent une multitude d'intonations autour de *fa*⁴. L'ensemble donne une impression de pédale assez tendue où s'alternent constamment trois intonations rapprochées.

L'exemple 3 présente le second geste-pilier principal de *À propos des îles de lumière*. Contrairement au premier, celui-ci n'a aucun lien direct avec le concept extramusical de l'œuvre ; il répond en effet à un besoin strictement musical.

Exemple 3. Second geste-pilier principal : *À propos des îles de lumière*, mes. 1

The musical score for Example 3 is presented in three staves: Violons 1, Violons 2, and Altos. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two sections: 'Attaque' and 'Extinction'.
 - **Violons 1 and 2:** Both parts begin with a 'ricochet c.l.' (col legno battuto) and a dynamic of *mf*. In the 'Extinction' section, they play a sustained note with dynamics marked as *n* (normal), *p* (piano), and *n*.
 - **Altos:** The Alto part begins with a 'c.l.b.' (col legno battuto) and a dynamic of *mf*. In the 'Extinction' section, it plays a sustained note with a dynamic of *n*.

Après la conception du geste-pilier de l'exemple 2, j'ai senti la nécessité de créer un élément pour ponctuer son entrée. Ce nouveau geste-pilier, celui de l'exemple 3, agit donc comme impulsion de départ du geste-pilier de l'exemple 2. Cette ponctuation délicate sur *fa*⁴ et *fa*³ s'articule en deux phases : 1°) une phase d'attaque, soit une combinaison de ricochets et de *col legno battuto*, et 2°) une phase d'extinction, soit deux sons tenus sur *fa*⁴ et *fa*³ profilés par un *crescendo* et un *decrescendo* sur un total de deux temps. L'exemple 4 démontre que la fonction des deux gestes est complémentaire : le premier agit comme pédale, le second comme impulsion de départ de celle-ci.

⁴⁶ Les instrumentistes sont ici appelés à jouer des doigtés spécifiques permettant d'alterner une hauteur légèrement plus haute ou une hauteur légèrement plus basse que le *fa*⁴.

Exemple 4. Deux gestes-piliers complémentaires :
À propos des îles de lumière, mes. 1-2

♩ = 60

2 Flûtes
 2 Clarinetes
 Violons 1
 Violons 2
 Alto

mf p
 mf p
 mf n p n
 mf n p n
 mf

2.2.1.2 Le développement de deux gestes-piliers sur un même plan dans
À propos des îles de lumière

Dans la première section de *À propos des îles de lumière* (mes. 1-38), les deux gestes présentés au point 2.2.1.1 évoluent simultanément dans le premier plan de l'architecture sonore. Toutefois, chacun d'entre eux suit un développement qui lui est propre.

Le premier geste-pilier (exemple 2) est exposé à plusieurs reprises tout au long de cette section. Il est varié à chacune de ses expositions. Les variations affectent certaines des caractéristiques morphologiques que je considère essentielles à son identité, sans toutefois la dénaturer. Ces caractéristiques sont : le principe général d'alternance, l'utilisation d'un mode rythmique, l'absence de lyrisme et les instruments impliqués. À titre d'exemple, comparons l'apparition initiale de ce geste-pilier (exemple 5a) à sa quatrième exposition (exemple 5b).

Exemple 5. Variation du premier geste-pilier principal :
À propos des îles de lumière, a) mes. 1-2 et b) mes. 10-13

a)

b)

Les exemples 5a et 5b présentent de nombreuses caractéristiques semblables : le lyrisme est absent, le mode rythmique est identique et le déphasage est le même. Malgré ces similarités, l'exemple 5b présente deux caractéristiques importantes qui diffèrent avec celles du geste-pilier original :

- 1) le principe d'alternance : dans l'exemple 5a, l'alternance joue sur l'intonation, tandis que dans l'exemple 5b les figures alternent plutôt des articulations *staccatos* et *tenutos* sur une même hauteur.
- 2) l'instrumentation : au lieu d'un geste-pilier à deux figures (exemple 5a, flûtes et clarinettes), l'exemple 5b présente un geste à quatre figures déphasées (flûtes, clarinettes, bassons et trombone).

À la 10^e occurrence du geste-pilier, dans la figure aux clarinettes (exemple 6), on note un amalgame entre l'alternance des hauteurs et celle de l'articulation.

Exemple 6. 10^e occurrence du premier geste-pilier principal :
À propos des îles de lumière, mes. 25-26

2 Clarinettes

$\text{♩} = 60$

25

f ————— *p* *f sub.*

Malgré le fait que toutes les expositions de ce geste-pilier soient variées⁴⁷, son développement reste minimal tout au long de la section.

Le second geste-pilier principal de l'œuvre, reproduit dans l'exemple 7, se développe différemment : la durée du geste augmente à chaque retour, cependant qu'il présente une structure de plus en plus complexe.

Exemple 7. Second geste-pilier principal : *À propos des îles de lumière, mes. 1*

$\text{♩} = 60$

Violons 1

Violons 2

Altos

Attaque

Extinction

⁴⁷ Les différentes occurrences de ce geste sont exposées aux mesures : 1, 3, 6, 10, 12, 16, 18, 20, 22, 23 et 27.

La complexification a initialement trait au nombre de phases dans les différentes occurrences du geste-pilier. À la troisième occurrence (exemple 8), on note qu'une nouvelle phase précède la phase d'attaque. En effet, une figure de levée, d'une durée d'un temps, est ajoutée aux deux sections violons.

**Exemple 8. Ajout d'une nouvelle phase au second geste-pilier principal :
À propos des îles de lumière, mes. 9**

Figure de levée

The musical score for measures 9 and 10 of 'À propos des îles de lumière' is shown. The tempo is marked as quarter note = 60. The score is for Violins I and II, Alti, and Cellos. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score shows a 'Figure de levée' (up-bow figure) in measures 9 and 10. The dynamics are marked as *mf*, *pp*, and *p*. Performance instructions include *arco*, *ricochet*, and *norm.*. The score is in 3/4 time.

Par la suite, au fil des retours de ce geste-pilier, la complexification opère tout particulièrement sur cette nouvelle phase de levée : sa durée augmente continuellement jusqu'à atteindre dix temps dès la quatrième exposition (exemple 9).

**Exemple 9. Complexification de la phase de levée du second geste-pilier principal :
À propos des îles de lumière, mes. 14-16**

♩ = 60

The musical score for Example 9, measures 14-16, is presented for Violins 1 and 2, Alto, Violoncelles, and Contrebasses. The tempo is marked as ♩ = 60. The score is divided into two sections: "Phase de levée" and "Attaque Extinction".

Phase de levée: This section covers measures 14 and 15. It features a complex rhythmic pattern with various dynamics (p, n, mf) and articulations (ricochet, norm., arco, non div.).

Attaque Extinction: This section covers measure 16. It features a complex rhythmic pattern with various dynamics (mf) and articulations (ricochet, norm., arco, non div.).

Dans cette quatrième occurrence, l'enchaînement sur dix temps d'une variété de figures similaires à la première figure de levée crée un court développement. En comparaison avec sa structure initiale (exemple 7), le geste-pilier dans sa quatrième occurrence (exemple 9) présente une structure résolument plus complexe.

2.2.2 Cinq pamphlets pour ailleurs

2.2.2.1 Le geste-pilier principal dans *Cinq pamphlets pour ailleurs*

Le geste-pilier présenté dans l'exemple 10 est la première idée musicale issue du projet esthétique de *Cinq pamphlets pour ailleurs*. Le caractère brusque et dynamique de ce geste initial symbolise une première confrontation d'idées, le premier pamphlet.

Exemple 10. Le geste-pilier principal : *Cinq pamphlets pour ailleurs*, mes. 1

Flûte

Clarinette

Piano

Violon

Alto

Violoncelle

1^{ère} phase

2^e phase

3^e phase et 4^e phase

Ce geste-pilier se subdivise en quatre phases, chacune étant formée de plusieurs figures :

1^{ère} phase :

Une attaque *f* brève sur le premier temps à l'alto et au violoncelle, avec pression exagérée de l'archet pour accentuer la soudaineté du geste.

2^e phase :

Un court développement mélodique au piano et la clarinette sur le premier temps. Le piano présente un trait majoritairement disjoint et une intensification agogique sur la dernière croche de triolet. Cette dernière partie est soulignée par la levée du deuxième temps à la clarinette.

3^e et 4^e phases :

Les deux dernières phases ont en quelque sorte pour fonction de prolonger la sonorité des premières phases. Dans la troisième (aux deuxième et troisième temps), la flûte, le violon, l'alto et le violoncelle exposent une zone d'entretien de la sonorité. Dans la quatrième (aux quatrième et cinquième temps), la flûte et le violoncelle énoncent la zone d'extinction de la sonorité du geste-pilier.

Les cinq pamphlets sont symbolisés dans l'introduction de l'œuvre (mes. 1-16). Il s'agit en fait du geste-pilier initial (exemple 10) et de quatre de ses variations. Chacune de ces variations expose les quatre phases du geste-pilier initial. Malgré des contours légèrement différents, la première variation (exemple 11) présente donc la phase d'attaque (phase 1), de développement mélodique (phase 2), ainsi que les phases d'entretien et d'extinction (phases 3 et 4).

**Exemple 11. Première variation du geste-pilier principal :
Cinq pamphlets pour ailleurs, mes. 3-4**

Phase 4

The musical score is divided into four phases across five staves: Flûte, Clarinette, Piano, Violon, and Violoncelle. The tempo is marked as quarter note = 40. Phase 1 (measures 3-4) is marked 'arco' and 'f'. Phase 2 (measures 5-6) includes 'p sub' and 'étouffé'. Phase 3 (measures 7-8) features '2^{er} whistle', 'normal', and 'f p'. Phase 4 (measures 9-10) includes 'souffle R', 'souffle', 'mf', 'G', 'ricochet', and 'sub'.

La quatrième variation (exemple 12) présente également toutes les phases du geste initial, mais dans un ordre différent.

**Exemple 12. Quatrième variation du geste-pilier principal :
Cinq pamphlets pour ailleurs, mes. 11-12**

$\text{♩} = 40$

Phases 3 et 4
Flûte
mf sempre

Phase 2
Clarinette
f

Piano
mf, *p*, *pp*, *arco gliss.*, *pizz.*, *ricochet gliss.*

Violon
mf, *p*, *arco normal gliss.*

Phase 1
Violoncelle
mf, *p*, *normal gliss.*

En comparaison avec le geste-pilier et sa première variation (exemples 10 et 11), cette quatrième variation inverse les deux premières phases : le court développement apparaît d'abord et l'attaque brève ensuite. Les phases 3 et 4 ne subissent quant à elle aucune modification de ce type.

En plus de modifier la structure globale de chacun des gestes (les phases), le principe de variation opère également à une plus petite échelle (les figures). L'exemple 13a présente la figure de piano dans le geste-pilier initial et l'exemple 13b présente cette même figure de piano mais dans la quatrième variation du geste-pilier.

**Exemple 13. Variation de la figure de piano du geste-pilier principal :
Cinq pamphlets pour ailleurs, a) mes. 1 et b) mes. 11**

a)

Musical notation for piano part a) showing a bass clef, 5/4 time signature, and a tempo marking of ♩ = 40. The piece is marked 'Piano' and 'f' (forte). It features a triplet of eighth notes starting on a low note, followed by a quarter note, and ending with a quarter rest. A sustain pedal is indicated by a 'Ped.' symbol. An asterisk (*) is placed below the final quarter note.

b)

Musical notation for piano part b) showing a bass clef, 5/4 time signature, and a tempo marking of ♩ = 40. The piece is marked 'Piano' and 'mf' (mezzo-forte). It features a triplet of eighth notes starting on a low note, followed by a quarter note, and ending with a quarter rest. A sustain pedal is indicated by a 'Ped.' symbol. An asterisk (*) is placed below the final quarter note.

Plusieurs caractéristiques sont similaires : le dynamisme général, le registre, l'utilisation du triolet de croche au départ, les mouvements disjoints, l'utilisation de la pédale de maintien et l'intensification agogique vers le bref agrégat final. Cependant, deux éléments diffèrent significativement d'une figure à l'autre au niveau de la microstructure : 1°) l'ajout d'un large intervalle harmonique tenu au centre de la figure et 2°) la nuance subitement plus forte et l'accent marqué sur la dernière attaque.

Malgré les diverses microvariations, la fonction de la figure ne change pas d'une variation à l'autre. L'exemple 14 présente la deuxième variation du geste-pilier initial. La figure du piano, même si elle diffère quelque peu des mêmes figures présentées plus haut, agit toujours comme un court développement mélodique.

**Exemple 14. Deuxième variation du geste-pilier principal :
Cinq pamphlets pour ailleurs, mes. 6-7**

♩ = 40

Flûte
Clarinette
Piano
Violon
Alto
Violoncelle

**2.2.2.2 Les développements simultanés de deux gestes-piliers dans
Cinq pamphlets pour ailleurs**

L'exemple 15 présente la première exposition simultanée des deux gestes-piliers principaux de la section A de *Cinq pamphlets pour ailleurs* (mes. 17-40). Ceux-ci contrastent sur plusieurs de leurs caractéristiques morphologiques. Le type de développement qu'ils observent diffère également de manière significative.

**Exemple 15. Exposition simultanée de deux gestes-piliers principaux :
Cinq pamphlets pour ailleurs, mes. 18**

Le premier de ces deux gestes-piliers est joué par la flûte, la clarinette et le violon. Il est réexposé à plusieurs reprises tout au long de la section A, et chaque fois au premier plan. Dans sa première exposition (exemple 16), on remarque que ce geste-pilier se déploie le temps d'une noire dans une variété de traits mélodiques simultanés dont les profils sont essentiellement conjoints et descendants. Par la suite, à chacune de ses réexpositions, on note la variation de différentes caractéristiques morphologiques, soit principalement la direction des profils mélodiques et la durée des retours.

Exemple 16. Premier geste-pilier principal : *Cinq pamphlets pour ailleurs*, mes. 18

♩ = 56

18

Flûte

f 10 *n*

18

Clarinette

f 3 *n*

18 normal

Violon

f 7 *n*

La seconde exposition du geste-pilier (exemple 17) est toujours jouée par les mêmes instruments. Mais si le profil mélodique de chacune des figures conserve initialement son mouvement conjoint et descendant, il se conclut maintenant dans un mouvement ascendant. Par conséquent, sa durée globale passe à trois temps.

Exemple 17. Seconde exposition du premier geste-pilier principal : *Cinq pamphlets pour ailleurs*, mes. 20

♩ = 56

20

Flûte

f 10 *p* 5 *mf* 5 *n*

20

Clarinette

f 3 *p* *mf*

20

Violon

f 7 *p* 6 *mf* *n*

Le second geste-pilier principal de la section A (exemple 18) occupe quant à lui un plan éloigné (*ppp*). Il consiste en une texture continue dans le registre grave du piano, une sorte d'« accompagnement » au contour flou. L'utilisation de la pédale vient en effet brouiller la définition de cette ligne mélodique en triples croches.

Exemple 18. Second geste-pilier principal : *Cinq pamphlets pour ailleurs*, mes. 17

Musical score for Example 18, showing a piano part in 3/4 time with a tempo of 56. The score starts at measure 17 and features a continuous texture of triplets in the bass register, marked *ppp* and with a pedal symbol.

Contrairement au premier geste-pilier (exemple 15), celui-ci n'est somme toute que très peu développé au cours de la section A (si l'on exclut, bien entendu, les coupures de silence). En effet, le premier changement important à sa morphologie n'apparaît qu'à la mesure 33 (exemple 19), où le geste saute subitement à l'aigu.

Exemple 19. Premier changement morphologique important du second geste-pilier principal : *Cinq pamphlets pour ailleurs*, mes. 33-34

Musical score for Example 19, showing a piano part in 3/4 time with a tempo of 56. The score starts at measure 33 and shows a significant change in the texture, moving from a low register to a higher register, marked *mf* and with a pedal symbol.

2.2.3 Les fatras du contre-jour

2.2.3.1 Les gestes-piliers principaux dans la section C de *Les fatras du contre-jour*

L'exemple 20 présente le premier geste-pilier principal dans la section C (mesures 51-67). Celui-ci est directement inspiré du projet esthétique de *Les fatras du contre-jour* : le côté nébuleux du rêve et de ses significations. En référence au titre, donc, ce geste-pilier symbolise musicalement pour moi l'effet de « contre-jour », ce qui brouille la perception. Il s'agit spécifiquement d'une texture contrapuntique continue, formée d'une superposition de cinq lignes mélodiques (sur)aiguës et ininterrompues, jouées par le piccolo, le hautbois, les deux violons et l'alto.

Exemple 20. Premier geste-pilier principal : *Les fatras du contre-jour*, mes. 52-54

The musical score for Example 20, measures 52-54, is presented in a five-staff format. The instruments are Piccolo, Hautbois, Violon I, Violon II, and Alto. The score is in 4/4 time and begins with a tempo marking of ♩ = 88. The Piccolo part starts at measure 52 with a piano (*p*) dynamic. The Hautbois part also starts at measure 52 with a piano (*p*) dynamic. The Violon I part starts at measure 52 with a piano (*p*) dynamic. The Violon II part starts at measure 52 with a piano (*p*) dynamic. The Alto part starts at measure 52 with a piano (*p*) dynamic. The score shows a complex contrapuntal texture with five melodic lines. The Piccolo part has a melodic line with a slur and a fermata. The Hautbois part has a melodic line with a slur and a fermata. The Violon I part has a melodic line with a slur and a fermata. The Violon II part has a melodic line with a slur and a fermata. The Alto part has a melodic line with a slur and a fermata. The score is marked with a piano (*p*) dynamic throughout.

L'exemple 21 présente un passage où ce geste-pilier rend confuse notre perception d'un autre geste-pilier présenté au vibraphone.

Exemple 21. Perception confuse du geste exposé au vibraphone :
Les fatras du contre-jour, mes. 55-57

Le nombre d'instruments, le registre et le caractère soutenu du geste (flûte, hautbois, violons 1-2 et alto) sont les caractéristiques principales qui créent cet « effet de brouillard ». Malgré une nuance *p*, la sonorité d'ensemble de ce geste-pilier possède en effet un caractère incisif qui, notamment par son registre aigu et sa permanence, attire l'attention et rend donc floue la perception du geste-pilier au vibraphone solo dans le registre moyen.

Contrairement au geste-pilier précédent, le second geste-pilier principal de cette section (exemple 22) n'a aucun lien direct avec les concepts préliminaires de l'œuvre. Il provient en fait d'une idée strictement musicale : créer un geste-pilier opposé dans sa morphologie au premier geste-pilier.

Le second geste-pilier principal (exemple 22) est quant à lui en constante évolution au cours de la section C, particulièrement au point de vue mélodique. Au départ (mes. 52), le geste n'est constitué que de brèves ponctuations accentuées (exemple 23).

**Exemple 23. Les brèves ponctuations accentuées du second geste-pilier principal :
Les fatras du contre-jour, mes. 52-54**

♩ = 88

52

Vibraphone

mf

Graduellement, ces attaques sont articulées, diffusées dans le temps, par des éléments essentiellement mélodiques, soit des appoggiatures et des levées (exemple 24).

**Exemple 24. L'articulation des attaques du second geste-pilier principal :
Les fatras du contre-jour, mes. 55-56**

♩ = 88

55

Vibraphone

(mf)f

p < f

p

À l'apogée de ce développement (mes. 58), le geste s'est métamorphosé en une ligne mélodique profilée et soutenue (exemple 25).

Exemple 25. L'apogée du développement du second geste-pilier principal :
Les fatras du contre-jour, mes. 57-58

♩ = 88

Vibraphone

57

(*f*)

tea

tea

Conclusion

3.1 L'écriture par gestes-piliers dans mes prochaines compositions

Le travail de recherche-création que j'ai effectué au cours de mes études de 2^e cycle en composition m'a permis de saisir toute l'importance de l'écriture par *gestes-piliers* dans ma démarche compositionnelle et, en amont, d'identifier et de contextualiser la genèse de celle-ci. Gr ce à cette réflexion approfondie sur mon *art*, j'ai ainsi pleinement pris conscience du mécanisme d'*intuition* qui opère – sur les bases de mon *imaginaire* – entre mes volontés artistiques (mon *intention*) et mes modes de réalisations (ma *technique*).

Pour le moment, l'écriture par *gestes-piliers* constitue le concept le plus original de mon *projet esthétique* actuel, si difficile soit-il à définir concrètement.   court et moyen terme, il est fort probable que cette manière de concevoir l'écriture et la composition donne toujours une certaine direction stylistique à mes  uvres. Je reste encore constamment à la recherche de gestes, de textures et de timbres originaux. Je constate d'ailleurs que mes recherches actuelles portent de plus en plus sur la création de gestes musicaux qui intègrent des techniques de jeux et des combinaisons instrumentales inusitées. Je compte donc pousser plus loin mes recherches vers la création de thématiques musicales hors normes et de textures singulières, en bref des *gestes-piliers* renouvelés.

3.2 De nouvelles sources d'inspiration pour mon imaginaire : musiques tsiganes, nouvelles technologies

3.2.1 Les musiques tsiganes et juives

Parallèlement à mes études en composition, j'explore depuis maintenant plusieurs années les différentes musiques tsiganes est-européennes, principalement celle de Roumanie et de Bulgarie. Mon intérêt pour les musiques traditionnelles m'a conduit en 2008 à suivre une

formation sur la musique et la culture juives à *Klezkanada*⁴⁸ afin d'y approfondir mes connaissances du *klezmer* auprès de spécialistes. Qu'elles soient tsiganes ou juives, la transmission de la plupart de ces musiques reste orale. Le contact avec des personnes ressources est donc primordial pour appréhender ces musiques.

Par ailleurs, ayant été éduqué dans la culture québécoise, l'apprentissage des musiques tsiganes et juives me permet une interprétation très personnelle de celles-ci : libre en effet de tout référent social, culturel ou religieux. Jusqu'ici, mon étude de ces musiques s'est limitée à l'écoute et au repiquage d'enregistrements ainsi qu'à l'interprétation de celles-ci en concert au sein de l'ensemble *LaTourelle orkestra*.

3.2.2 Les nouvelles technologies

Ces dernières années, je me suis initié à différentes technologies musicales de pointe. En 2007, j'ai suivi un stage donné par l'I.R.C.A.M. sur MAX/MSP⁴⁹ à Metz en France. Je travaille régulièrement à des projets qui impliquent la captation, le mixage, le matriçage ou la sonorisation en spectacle. Je réalise également, sur une base régulière, de la musique pour des courts-métrages grâce, notamment, à des banques de sons instrumentaux contrôlés par logiciels séquenceurs⁵⁰. Malgré l'expertise acquise au fil des ans, je n'ai encore jamais utilisé les nouvelles technologies dans le cadre de mes compositions de musique nouvelle. Dans mon parcours professionnel, pour le moment, les nouvelles technologies ne sont donc que minimalement liées à la création artistique et relèvent plus d'un travail de type technique.

⁴⁸ L'institut annuel estival de *KlezKanada* permet à de jeunes artistes de tous les horizons d'explorer l'héritage culturel yiddish et juif auprès de maîtres grâce, entre autres, à des ateliers, des conférences et des soirées d'improvisation musicale.

⁴⁹ Le logiciel MAX/MSP permet notamment d'effectuer du traitement audionumérique sur des instruments captés par microphones et de diffuser ce traitement en temps réel.

⁵⁰ J'utilise surtout les logiciels *Reason*, *Logic*, *Digital Performer* et *ProTools*.

3.2.3 Le métissage

Dans mes prochaines créations, j'ai donc l'intention d'effectuer une forme de *métissage* entre les différents travaux qui constituent déjà mon parcours professionnel actuel, soit 1°) la composition d'œuvres de musique nouvelle, 2°) la composition et l'interprétation de musiques issues des différentes traditions tziganes est-européennes et 3°) la maîtrise des nouvelles technologies.

Bien que depuis plusieurs années je compose à la fois de la musique de concert et des musiques inspirées de différents folklores, je n'ai que très rarement réuni ces deux types de musiques en une seule, pleinement autosuffisante. Il s'agit maintenant pour moi d'un but à atteindre. Je compte donc effectuer une recherche approfondie du répertoire est-européen afin de trouver des extraits qui inspirent mon *imaginaire* et qui possèdent selon moi un potentiel de développement dans le contexte d'une œuvre de musique nouvelle. J'axerai ensuite mes travaux sur les modalités d'intégration à la musique nouvelle de timbres et textures caractéristiques de la musique tzigane.

Pour mes prochaines créations, j'envisage également d'inclure certains éléments technologiques à ma composition. À l'automne 2010, je travaillerai à la création d'un spectacle nommé *Sous un ciel qui graigne*. Pour ce projet, je compte intégrer différents moyens technologiques à ma création, soit : 1°) la création de bandes électro-acoustiques en studio et 2°) la captation d'un ensemble instrumental en direct ainsi que la manipulation de cette captation en temps réel. Les bandes et la manipulation seront diffusées simultanément à la performance de l'ensemble lors du spectacle. Dans ce contexte, la bande et le traitement en temps réel agissent, en quelque sorte, comme une extension de l'ensemble. Je suis très enthousiaste à l'idée d'intégrer à mon écriture les nombreuses possibilités offertes par les outils technologiques.

Le métissage, tel que je l'entends, implique une réelle intégration de la syntaxe de ces nouvelles sources d'inspiration, soit la musique tzigane et les nouvelles technologies, à mon écriture. J'en suis toutefois encore à mes premiers pas dans ces explorations, dans cette nouvelle démarche, mais elle me permettra assurément d'élaborer des *gestes-piliers* originaux et, du même coup, de renouveler ma syntaxe actuelle.

Bibliographie

Sources citées :

- 1) Albèra, Philippe, « Entretien avec Pierre Boulez », *Musiques en création : textes et entretiens*. Genève : Éditions Contrechamps, 1997.
- 2) Autier, Régis, « Définition du rôle de la figure dans « Intégrales » », *Edgar Varèse : Du son organisé aux arts audio*, sous la direction de Timothée Horodyski et Philippe Lalitte. Paris : l'Harmattan, 2007.
- 3) Boulez, Pierre, *Points de repère*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez. Paris : Éditions du Seuil, 1985.
- 4) Boulez, Pierre et Samuel, Claude *Éclats 2002*. Paris : Éditions du Centre Pompidou, 1986.
- 5) Cohen-Levinas, Danielle *La création après la musique contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- 6) Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art : Immanence et transcendance*. Paris : Éditions du Seuil, 1994.
- 7) Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art : la relation esthétique*. Paris : Éditions du Seuil, 1997.
- 8) Osmond-Smith, David, *Berio* : pp. 28-41. New York : Oxford University Press, 1991.
- 9) Wollheim, Richard, *L'art et ses objets*, traduit de l'anglais par Richard Crevier. Paris : Aubier, 1994.
- 10) Kagel, Mauricio, *Parcours de l'œuvre par Jean-François Trubert*, [en ligne].
<http://brahms.I.R.C.A.M..fr/composers/composer/1786/workcourse> [Site consulté le 1 octobre 2009].

Autres sources consultées :

- 11) Albèra, Philippe (Rédacteur en chef), « Luciano Berio », *Contrechamps no. 1*. Paris : L'Âge d'homme, 1983.
- 12) Albèra, Philippe et Ferneyhough, Brian, « Parcours de l'oeuvre », *Contrechamps no. 8*. Paris : L'Âge d'homme, 1988.
- 13) Barrière, Jean-Baptiste, *Le timbre : métaphore pour la composition*. Paris : Christian Bourgois Éditeur, I.R.C.A.M., 1991.
- 14) Bons, Joël, « Entretien avec Brian Ferneyhough », *Musiques en création, Textes et entretiens*. Genève : Éditions Contrechamps, 1997.
- 15) Deliège, Célestin, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'I.R.C.A.M. : contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont (Belgique) : Mardaga, c2003.
- 16) Deliège, Célestin, *Invention musicale et idéologies*: pp. 300-311. Paris : Christian Bourgois Éditeur, 1986.
- 17) Deliège, Irène et McAdams, Stephen. *La musique et les sciences cognitives : [actes du « Symposium sur la musique et les sciences cognitives »]*. Liège : P. Mardaga, 1989.
- 18) Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux. Paris : Éditions du Seuil, 1965.
- 19) Ferneyhough, Brian, « Brian Ferneyhough », textes réunis par Peter Szendy, *Compositeurs d'aujourd'hui*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- 20) Grazia Giacco, *Interactions entre timbre et espace formel dans la musique contemporaine*, [en ligne]. www.oicm.umontreal.ca/cim05 [Site consulté le 5 mars 2006].
- 21) Humbertclaude, Éric, *La transcription dans Boulez et Murail : de l'oreille à l'éveil*. Paris : L'Harmattan, 1999.
- 22) Murail, Tristan, *Modèles & artifices*, textes réunis par Pierre Michel. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2004.
- 23) Toop, Richard, « Lemme-Icône-Epigramme », *Contrechamps no. 8*. Paris : L'Âge d'homme, 1988.
- 24) Von der Weid, Jean-Noël, *La musique du XXe siècle*. Paris : Hachette, 1997.

Œuvres musicales citées (partitions et enregistrements) :

- 25) Berio, Luciano, *Sequenza VII : per oboe solo*. Londres : Universal, 1971.
- 26) Berio, Luciano, *Sequenzas*. Ensemble intercontemporain. Disque compact. Deutsche Grammophon 457 038-2
- 27) Sciarrino, Salvatore, *Sei quintetti : Lo spazio inverso*. Milan : Casa Ricordi, 1996.
- 28) Sciarrino, Salvatore, *Lo spazio inverso*. Ensemble recherche. Disque compact. KAIROS 0012132KAI
- 29) Scelsi, Giacinto, *Quattro pezzi per orchestra*. Paris : Salabert, 1983.
- 30) Scelsi, Giacinto, *The orchestral works 2*. Vienna Radio Symphony Orchestra. Disque compact. MODE mode 176
- 31) Varèse, Edgar, *Intégrales : for small orchestra and percussion*. New York : G. Ricordi, 1956.
- 32) Varèse, Edgar, *The complete works*. ASKO Ensemble. Disque compact. DECCA 475 487-2