

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 15 – NUMÉRO 2

AUTOMNE 2014

*Le style et l'idée : De la fonction à la perception,
de la typologie à la pratique*



Société québécoise de
recherche en musique

***Le style et l'idée : De la fonction à la perception,
de la typologie à la pratique***

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial.	7
Jean Boivin	
De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision	9
Alexis Perron-Brault	
La dissociation musique/images dans Jurassic Park : Un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams	23
Chloé Huvet	
Typologie des cycles de quintes évasifs dans <i>Le Clavier bien tempéré</i> de J. S. Bach Marie-Ève Piché	41
<i>Vox et machina</i> : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les opéras de Philippe Manoury (<i>En écho</i> , <i>60° Parallèle</i> , <i>K...</i> , <i>La Frontière</i> , <i>La Nuit de Gutenberg</i>)	55
Brice Tissier	
<i>ECM+ Génération2014</i> : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne	71
Symon Henry	
La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses.	87
Jeanne Doucet	

COMPTES RENDUS

Sophie Stévançe et Serge Lacasse. <i>Les enjeux de la recherche-création en musique</i> :	99
<i>Institution, définition, formation</i>	
Bianca De Mario	
Jean-Jacques Nattiez. <i>Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le</i>	102
<i>Tristan et Isolde de Richard Wagner</i>	
Yaël Hêche	
Carl Dahlhaus. <i>Fondements de l'histoire de la musique</i> , traduction de l'allemand par	105
Marie-Hélène Benoit-Otis	
Damien Ehrhardt	
Résumés	109
Abstracts	111
Les auteurs	113

NOTES

Les chercheurs désirent proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique   rudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirent s'abonner à la revue peuvent contacter   rudit (<https://www.erudit.org/>).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la directrice artistique de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2014
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

   Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2014.
Tous droits réservés pour tous les pays.

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 15 – NUMÉRO 2
AUTOMNE 2014

*Le style et l'idée : De la fonction à la perception,
de la typologie à la pratique*

NUMÉROS DES *CAHIERS DE L'ARMuQ* PARUS

1. Avril 1983 : Actes du premier colloque, Montréal, Université de Montréal, 13 mars 1982
2. Mai 1983 : Répertoire des membres de l'ARMuQ, rédigé par Irène Brisson
3. Juin 1984 : Actes du deuxième colloque, Montréal, Université de Montréal, 11 mars 1983
4. Novembre 1984 : Nationalisme et musique au Canada français (1860-1945), dossier préparé sous la direction de Lucien Poirier
5. Mai 1985 : Musialogues : Maryvonne Kendergi, dossier réalisé par Louise Bail Milot
6. Septembre 1985 : Actes du troisième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1984
7. Mai 1988 : Actes du quatrième colloque, Montréal, Université de Montréal, 10 mars 1985
8. Mai 1987 : Actes du cinquième colloque, Québec, Université Laval, 2-4 mai 1986
9. Mai 1988 : Catalogue collectif des archives musicales au Québec, dossier préparé par Anicette Bolduc
10. Juin 1988 : Actes du sixième colloque, Québec, Conservatoire de musique du Québec, 8-10 mai 1987
11. Septembre 1989 : Actes du septième colloque, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 6-8 mai 1988
12. Avril 1990 : Actes du huitième colloque, Outremont, École de musique Vincent-d'Indy, 6-7 mai 1989
13. Mai 1991 : Actes du neuvième colloque, Toronto, Westbury Hotel et University of Toronto, 20 avril 1990
14. Mai 1992 : Actes du dixième colloque, Chicoutimi, Conservatoire de musique du Québec, 18 mai 1991
15. Mai 1994 : Actes du onzième colloque, Montréal, Université du Québec à Montréal, 28 mai 1992
16. Juin 1995 : Actes du douzième colloque, Saint-Augustin-de-Desmaures, Campus Notre-Dame-de-Foy, 7 mai 1994
17. Juin 1996 : Actes du treizième colloque, Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995
18. Décembre 1996 : Actes du treizième colloque (suite et fin), Montréal, Université McGill, 1-2 juin 1995

NUMÉROS DES *CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE* PARUS

- Vol. 1, n^{os} 1-2, décembre 1997 : Actes du colloque « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec », Université de Montréal et Université de Sherbrooke, 26 octobre – 2 novembre 1996
- Vol. 2, n^o 1, juin 1998 : Conférences présentées au colloque « Musiques et sociétés », Montréal, Université de Montréal, 4-5 octobre 1997
- Vol. 2, n^o 2, novembre 1998 : Meslanges à la mémoire de Lucien Poirier, sous la direction de Simon Couture
- Vol. 3, n^{os} 1-2, septembre 1999 : Authenticité : Modernité, création, liberté, Actes du colloque « La pratique musicale doit-elle être authentique ? » Québec, Université Laval, 7-8 novembre 1998
- Vol. 4, n^o 1, juin 2000 : Hommage à Gilles Potvin, Mélanges sur la musique vocale, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre
- Vol. 4, n^o 2, décembre 2000 : Présences de la musique, Florilège en contrepoint, 1997-2000.
- Vol. 5, n^{os} 1-2, décembre 2001 : Rumeurs urbaines, Actes du colloque « Musiques dans la rue », Montréal, Université du Québec à Montréal, 13 au 13 octobre 2000
- Vol. 6, septembre 2002 : Écrire sur la création musicale québécoise, sous la direction de Michel Gonneville
- Vol. 7, n^{os} 1-2, décembre 2003 : « Un œil vers le passé, une oreille sur le présent »
- Vol. 8, n^o 1, septembre 2004 : Actes du colloque « Patrimoine et modernité », 15 au 17 novembre 2002
- Vol. 8, n^o 2, juin 2006 : Réminiscences
- Vol. 9, n^{os} 1-2, octobre 2007 : Le timbre musical : Composition, interprétation, perception et réception
- Vol. 10, n^o 1, décembre 2008 : Les musiques du Québec
- Vol. 10, n^o 2, septembre 2009 : Réflexions sur la recherche-crédation
- Vol. 11, n^{os} 1-2, mars 2010 : Éthique, droit et musique/Ethics, Law and Music
- Vol. 12, n^{os} 1-2, juin 2011 : Musique de Gilles Tremblay/Opéra et pédagogie
- Vol. 13, n^{os} 1-2, septembre 2012 : Danse et musique : Dialogues en mouvement
- Vol. 14, n^o 1, mai 2013 : L'imaginaire du Nord et du froid en musique : Esthétique d'une musique nordique
- Vol. 14, n^o 2, automne 2013 : La passion de la recherche (à la mémoire de Maryvonne Kendergian)
- Vol. 15, n^o 1, printemps 2014 : L'apprentissage et l'enseignement de la musique : Regard francophone international

Les Cahiers

de la Société québécoise de
recherche en musique

VOLUME 15 – NUMÉRO 2
AUTOMNE 2014

RÉDACTEUR EN CHEF

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

SECRÉTAIRES DE RÉDACTION

Louis Brouillette (Université de Sherbrooke)

Julie Mireault

RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS

Federico Lazzaro (Université de Montréal)

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

Jérôme Blais (Université Dalhousie)

Vincent Bouchard-Valentine (Université du Québec à Montréal)

Paul Cadrin (Université Laval)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Valérie Dufour (Université libre de Bruxelles)

Sylvie Hébert (Université de Montréal)

Sylvia L'Écuyer (Société Radio-Canada, Vancouver)

Christopher Moore (Université d'Ottawa)

Caroline Traube (Université de Montréal)

Danick Trottier (Université du Québec à Montréal)

RELECTEURS EXTERNES

Ginette Bellavance (compositrice indépendante)
Bruno Bossis (Université Rennes 2)
Serge Cardinal (Université de Montréal)
Gérald Côté (Université Laval)
Jon-Tomas Godin (Brandon University)
Jacinthe Harbec (Université de Sherbrooke)
Serge Lacasse (Université Laval)
Mathieu Lavoie (Université du Québec à Montréal)
Robert Lemay (Université Laurentienne)
Sophie Stévanec (Université Laval)

DIRECTEURS ADMINISTRATIFS

Marie-Hélène Breault, Eduardo Mena, Luc Simard

MAQUETTE ET MISE EN PAGE

Bruno Deschênes

ILLUSTRATION DE COUVERTURE

Illustration libre de droits

DISPONIBLE

érudit

Promouvoir et diffuser la recherche et la création
Promoting and disseminating research and creation

www.erudit.org

Éditorial

Jean Boivin (Université de Sherbrooke)

Ce nouveau volume des *Cahiers de la Société québécoise en musique* regroupe des textes indépendants les uns des autres, mais qui témoignent d'une même volonté de jeter un regard neuf sur la musique, qu'il s'agisse de celle de Bach ou de productions beaucoup plus récentes. Il y est question de musique classique, populaire et contemporaine, prétextes à cerner une démarche compositionnelle, l'évolution d'une carrière, une notion de style ou la perception d'un paramètre musical spécifique, par exemple une signature rythmique. D'où cette référence au fameux recueil des textes d'Arnold Schoenberg, *Le Style et l'idée*, paru dans une première version anglaise en 1950. Et puisque ces deux notions, style et idée, n'ont cessé de préoccuper et d'inspirer Pierre Boulez (1925-2016)¹, l'occasion est belle de rendre un modeste hommage, quelques mois après son décès, à celui dont les riches réflexions sur la musique ont « jalonné » une triple carrière de compositeur, d'interprète et de pédagogue, et demeureront pour longtemps des références. Boulez n'avait-il pas tissé des liens fertiles avec le Québec, notamment avec le musicologue Jean-Jacques Nattiez qui a édité ses écrits et encouragé une part substantielle des recherches le concernant ?

Dans cette nouvelle livraison des *Cahiers de la Société québécoise de recherche sur la musique*, **Alexis Perron-Brault** se penche sur un compositeur du Québec dont la carrière s'est rapidement orientée vers le cinéma et la télévision. En fait, si on lui doit de nombreuses trames sonores cinématographiques, Pierre F. Brault demeure, pour plus d'une génération de Québécois, celui qui a composé la musique de la très populaire série télévisée pour enfants *Passe-Partout*. Dans ce portrait sensible que peint son petit-fils, on découvre un musicien versatile qui a touché à la chanson, à la comédie musicale, à la production d'albums en studio et à l'enseignement, et qui a été marqué par diverses musiques, y compris le rock psychédélique ! C'est aussi à la musique de film que s'est intéressée **Chloé Huvet**, et plus spécifiquement à l'un des plus célèbres compositeurs de trames sonores, l'Américain John Williams, qui a

souvent collaboré avec Steven Spielberg. Héritier direct des grands symphonistes de ce qu'on désigne comme l'âge d'or hollywoodien, Williams s'en démarque pourtant par différents procédés de distanciation entre musique et image. L'analyse de la partition de *Jurassic Park*, film de Spielberg sorti sur les écrans en 1993, révèle à la fois l'attachement de Williams à la tradition hollywoodienne et une démarche personnelle proposant un véritable dialogue entre le visuel et le sonore.

Pour sa part, **Marie-Ève Piché** pointe sa lunette d'approche sur les diverses variantes de la plus familière des séquences harmoniques qui parsèment les deux recueils du *Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach, le cycle de quintes. Elle en découvre d'ailleurs des formulations cachées, « évasives », qui l'incitent à proposer un nouvel angle analytique et à en trouver des résonances sur un plan supérieur d'organisation de la pensée contrapuntique. **Brice Tissier** examine de son côté quelques œuvres majeures faisant appel à la voix du compositeur français Philippe Manoury (né en 1952). Celui-ci se situe à certains égards dans la lignée de Pierre Boulez (et de quelques autres représentants de l'avant-garde européenne de cette génération) et a exploité avec profit les ressources technologiques de l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam), à Paris. Il ressort de cette étude attentive une vision personnelle du traitement numérique en temps réel de la voix ainsi que des solutions créatives aux enjeux de l'opéra contemporain. Si l'attention est ainsi attirée sur l'œuvre fort significative d'un compositeur bien établi, c'est à la jeune génération de créateurs canadiens que consacre **Symon Henry** un nouveau texte inspiré par le concours bisannuel de l'Ensemble contemporain de Montréal, *ECM+ Génération 2014*. Compositeur lui-même, Henry cherche à dégager la notion de style chez les quatre lauréats de cette épreuve pancanadienne qui s'est étalée sur plusieurs mois en 2014. S'appuyant sur des entrevues avec ces quatre jeunes participants, sur des documents de travail et sur les partitions qui ont été soumises au jury, l'auteur met en lumière certaines conceptions communes de la création

¹ Je pense par exemple aux textes « Idée, réalisation et métier », « Le système et l'idée » ou encore « L'écriture et l'idée », réunis dans le recueil *Leçons de musique I (Points de repère III)* par Jean-Jacques Nattiez (Paris, Christian Bourgois, 2005).

musicale, en tant qu'expression personnelle et comme lieu d'expérimentation. Enfin, **Jeanne Doucet** se penche sur les caractéristiques rythmiques de la musique funk, et plus spécifiquement sur cette notion fondamentale qu'est le *groove*, en examinant d'abord les définitions qui en sont données dans la littérature puis les réactions de quelques musiciens placés en position d'écoute et en s'attardant ensuite à quelques morceaux réputés du répertoire. Cette étude axée sur la perception lui permet de confirmer l'irrésistible effet d'entraînement sur le corps d'un groove «réussi».

Ce numéro est complété par trois recensions de livres récemment parus. **Bianca De Mario** a lu avec attention l'ouvrage de Sophie Stévance et Serge Lacasse intitulé *Les enjeux de la recherche-crédation en musique : Institution, définition, formation*. **Damien Ehrhardt** s'est attaqué pour sa part à la première traduction en français, par Marie-Hélène Benoit-Otis, de l'ouvrage-clef de Carl Dahlhaus,

Fondements de l'histoire de la musique. Enfin, **Yaël Hêche** commente l'imposante monographie que Jean-Jacques Nattiez a consacrée au solo de cor anglais entendu au début du troisième acte de l'opéra *Tristan et Isolde* de Richard Wagner. Ces trois ouvrages écrits au Québec nous confirment que la musicologie est toujours en bonne santé dans ce coin du monde et que les approches proposées par les chercheurs sont aussi diversifiées que représentatives des nombreux volets qu'abrite la discipline.

Enfin, je signale que cette livraison des *Cahiers* paraît, une fois de plus, avec un retard sur le calendrier puisqu'il est officiellement daté du dernier trimestre de 2014. Ce retard, nous nous efforçons de le réduire et espérons pouvoir y arriver d'ici un an. Pour le moment, l'équipe de rédaction et de conception de ce numéro, le dernier auquel aura participé le dévoué et consciencieux Louis Brouillette à titre de secrétaire de rédaction (pour la moitié du numéro), vous souhaite une bonne et enrichissante lecture.

De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision¹

Alexis Perron-Brault
(Université du Québec à Trois-Rivières)

Enfant, lorsque j'expliquais que Pierre F. Brault (1939-2014), le compositeur des musiques de *Passe-Partout*, était aussi mon grand-père, je restais toujours impressionné par l'ampleur des réactions. On s'empressait d'entonner un des airs tirés de la série, airs qu'en raison de mon jeune âge, je ne connaissais paradoxalement que très peu. À mes débuts en musicologie, quelques années plus tard, il m'est apparu pertinent de corriger cette lacune et de procéder à l'étude de la carrière musicale de Brault. De plus, c'était pour moi l'occasion de me familiariser avec les techniques d'entrevues² et de participer au développement de la documentation sur l'histoire de la musique de film québécoise.

En fait, l'histoire de la musique filmique québécoise a été quelque peu négligée par les musicologues. Si l'on trouve d'excellents ouvrages s'attardant à la musique de film américaine, notamment ceux de Cooke (2008), Davis (2010), Faulkner (2003), Hickman (2005), Larsen (2007) et Morgan (2000), la documentation québécoise n'offre qu'un survol. On peut penser à la vingtaine de pages qu'accorde Mathieu Lavoie à l'histoire de la musique filmique canadienne dans son livre *Le petit guide pour les nouveaux musiciens du cinéma* (2007) ou aux articles sur la musique de film et sur l'Office national du film (ONF) dans *L'Encyclopédie de la musique au Canada* (Lamoureux et Potvin 2006; Ménard, Thomas et Moore 2006). Si l'on souhaite s'attarder à un compositeur en particulier, c'est encore plus ardu : l'œuvre de Maurice Blackburn a été bien explorée dans la littérature scientifique (Cloutier 1988; Hellégouarch 2011), mais il est le seul à avoir bénéficié d'un tel traitement. Devant ce constat, un examen détaillé de la carrière de Pierre F. Brault, compositeur ayant conçu plus de 86 trames sonores (Brault s.d.-a) notamment pour des films de Gilles Carle et

Claude Jutra, semble tout à fait justifié. La présente étude s'appuie entre autres sur plusieurs sources inédites, dont un entretien téléphonique avec le compositeur, des échanges électroniques avec ses proches, ainsi que des documents d'archives.

L'objectif de cet examen est double. D'une part, il s'agit de décrire son œuvre en la situant dans son contexte et de résumer les principales étapes de sa carrière. D'autre part, ce texte propose une réflexion sur le rôle de la musique de film et de télévision dans la carrière de Brault. Pour ce faire, je présenterai son parcours, à partir de sa formation jusqu'à la fin de sa carrière, et proposerai un examen de ses principales réalisations musicales.

Le parcours du compositeur Pierre F. Brault

Formation (1939-1960)

Pierre F. Brault naît à Montréal le 3 août 1939. Il s'initie assez jeune à la musique, et ce, étonnamment, en raison d'un handicap visuel. On diagnostique en effet chez l'enfant d'alors sept ans un trouble de la vision qui, selon les médecins, devrait conduire à la cécité. On le dirige donc vers une école pour non-voyants où on lui enseigne le braille et des rudiments de musique. Selon les termes de Brault, «le but, c'était de nous apprendre un métier : quand t'étais aveugle, t'avais le choix de faire des fonds de chaises³ ou de la musique. C'était aussi fou que ça.» (Brault 2013). Fort heureusement, il ne perdra pas la vue, mais cette expérience lui permet de toucher au piano et au violoncelle. Plus tard, il manifeste un grand intérêt pour l'accordéon, instrument qui le suivra tout au long de sa vie ;

¹ Je tiens à remercier chaleureusement Marie-Thérèse Lefebvre pour ses précieux conseils tout au long de la préparation et de la rédaction de cet article, ainsi que Michelle Rousseau et Michel Robidoux pour leur collaboration. De plus, j'exprime toute ma reconnaissance envers Pierre F. Brault qui a accepté de partager avec moi ses expériences, à un moment critique de sa vie.

² J'ai eu l'occasion de m'entretenir à quelques reprises avec Pierre F. Brault avant son décès, survenu le 14 janvier 2014. Par ailleurs, la plupart des informations fournies dans ce texte proviennent d'un entretien téléphonique de près de deux heures ayant eu lieu le 16 octobre 2013 (Brault 2013). Cet entretien semi-directif comprenait trois sections : une section où nous avons parcouru la carrière de Brault, une autre sur sa conception de la musique de film et une dernière qui portait sur des questions diverses. Finalement, par souci d'éthique et afin de respecter la mémoire de Pierre F. Brault, cet article a été entièrement relu par sa veuve Michelle Rousseau : celle-ci a accordé son consentement à la publication de l'entièreté du texte.

³ Brault fait ici référence à un artisanat, probablement la vannerie.

les performances musicales de son père et de ses oncles durant les fêtes de famille l'incitent à suivre leurs pas et à apprendre l'accordéon. Un de ses oncles lui inculque alors les principes de base qui régissent l'instrument. Dans son adolescence, il continue son apprentissage musical en autodidacte (Brault 2013).

Vers l'âge de 18 ans, Brault s'engage dans l'aviation en tant que technicien de radars et est affecté à la base de Bagotville⁴. Du coup, il s'établit à Chicoutimi (maintenant Saguenay) où il forme un groupe de musique de danse avec des collègues militaires. Cela l'amène, vers 1959-1960, à accompagner les artistes-chansonniers dans une boîte à chansons⁵ nouvellement ouverte à Chicoutimi⁶, notamment Claude Gauthier et Pierre Letourneau (Brault 2013). Un soir, le compositeur et arrangeur Paul de Margerie⁷, de passage à Chicoutimi, demande à Brault de l'aider à transcrire les parties séparées d'une partition pour orchestre. Pendant la soirée, de Margerie lui dit : « À Chicoutimi, il ne se passe pas grand-chose, tu devrais venir à Montréal » (Site Éléphant 2009a). Cette suggestion agit comme élément déclencheur : quelques mois plus tard, il s'établit dans la métropole.

Débuts à Montréal : chanson et musique de scène (1960-1966)

À Montréal, Brault doit faire face à deux difficultés : son instrument n'est pas pris au sérieux par le milieu du spectacle et il est difficile d'y gagner sa vie convenablement comme musicien. Malgré tout, il signe quelques contrats en tant que pigiste et rencontre Michel Robidoux⁸, qui deviendra un ami et un collègue important tout au long de sa carrière. Puis, en décembre 1962, il accepte de produire l'accompagnement musical du spectacle *Contes pour vivre ou rêver* de la troupe de théâtre Les Apprentis-Sorciers⁹. C'est sa sœur Micheline, alors comédienne dans cette troupe, qui le recommande. Pour Brault, il s'agit là d'un premier contrat professionnel : on lui demande de composer près d'une heure de musique originale qu'il doit lui-même interpréter à l'accordéon pendant les représentations

(Brault 2013 ; Hétu 1980, 129). Suivent trois autres pièces de théâtre, dont *Complainte et frénésie* (novembre 1963) dans laquelle le jazz accompagne la lecture de poèmes de Gaston Miron, d'Anne Hébert et de Pierre Perreault, entre autres¹⁰ (Hétu 1980, 130). Dans le programme de cette production théâtrale, on peut lire une note de Brault qui révèle l'importance de cette petite troupe dans les débuts de sa carrière : « Cher petit (minuscule) théâtre des Apprentis-Sorciers, je te salue et te remercie. Grâce à toi, je sais qu'un jour je pourrai créer. » (Sabourin 2003, 77). En plus de l'initier à la musique de scène, cette aventure avec Les Apprentis-Sorciers lui permet de tisser un premier réseau professionnel et de rencontrer deux spectateurs qui seront déterminants dans la poursuite de sa carrière : Clémence Desrochers et Claude Jutra.

Peu après leur rencontre, Clémence Desrochers propose à Brault de l'accompagner à l'accordéon durant ses spectacles. De fil en aiguille, les deux artistes collaborent plus étroitement et créent en décembre 1964 une comédie musicale, *Le vol rose du flamand*¹¹. Cette pièce, dont l'action se déroule dans un cabaret canadien-français, offre une distribution impressionnante, qui comprend Denise Filiatrault, Janine Sutto et Olivier Guimond. Pour sa part, Brault compose, d'après le livret de Desrochers, des chansons jazzées inspirées de ce que l'on pouvait entendre dans les boîtes de nuit de l'époque. Les deux collaborateurs se produisent souvent dans de tels clubs et cherchent à reproduire cette ambiance dans leurs spectacles (Brault 2013). L'instrumentation utilisée par Brault (qui regroupe principalement le piano, la batterie, la guitare, la guitare basse, une section de cuivres, le saxophone, la clarinette et la flûte traversière) témoigne d'ailleurs de l'influence de la musique des cabarets montréalais. Présenté à la Comédie-Canadienne, *Le vol rose du flamand* reçoit un accueil critique mitigé (Pelletier 1989, 123-136), mais les ventes aux guichets en font une réussite¹², si bien que la maison de disque RCA Victor produit en janvier 1965 un disque 33 tours présentant les chansons du spectacle (Brault et Desrochers 1964). La collaboration entre Brault

⁴ La base de Bagotville est située à huit kilomètres à l'ouest de la ville de Saguenay.

⁵ Le terme *boîte à chansons* réfère au « nom donné à de petites salles modestes situées hors des circuits réguliers de spectacles où, à partir du milieu des années 1950, la plupart des jeunes chansonniers québécois se produisirent pour la première fois » (L'Herbier 2013).

⁶ En se référant à la liste des boîtes à chansons dressée par Daniel Guérard (1996), celle où jouait Brault se nommerait Le Funambule.

⁷ Compositeur et arrangeur pour plusieurs chansonniers québécois, Paul de Margerie (1931-1968) a également composé la musique du film *La vie heureuse de Léopold Z* (1965) de Gilles Carle.

⁸ Michel Robidoux (né en 1943), guitariste et arrangeur dans le domaine de la musique populaire québécoise, a notamment participé à *L'Osstidcho* (1968) et à la création de l'album *Jaune* (1970) de Jean-Pierre Ferland.

⁹ Active entre 1955 et 1968, la troupe de théâtre amateur Les Apprentis-Sorciers est connue pour avoir été une figure de proue du théâtre d'avant-garde en programmant notamment des pièces de Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Félix Leclerc et Pierre Perrault.

¹⁰ Les deux autres pièces auxquelles il collabore sont *Maître Puntila et son valet Matti* de Brecht (octobre 1963) et *La visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt (octobre 1964).

¹¹ Selon Hélène Pelletier, *Le vol rose du flamand* serait la deuxième comédie musicale canadienne-française, mais la première à avoir été endisquée (Pelletier 1989, 121).

¹² En plus des 13 soirs initialement prévus, la troupe du *Vol rose du flamand* donnera quelques supplémentaires en janvier 1965 pour répondre à la forte demande (Pelletier 1989, 130).

et Desrochers se prolonge jusqu'en 1967 avec, entre autres, les revues *Le monde sont drôles* (1967), *Sois toi-même* (1967) et *La grosse tête* (1967) ainsi que les chansons les plus connues du duo, « L'homme de ma vie » (1966)¹³ et « La ville depuis » (1966). Dans ces chansons, Brault mêle habilement la tradition chansonnière et les inspirations jazz (Brault et Desrochers 1966).

Débuts en musique de film : deux périodes stylistiques (1966-1970)

Brault fait ses débuts en musique de film en 1966 lorsque son ami Claude Jutra¹⁴ lui propose d'écrire la trame sonore de son prochain court-métrage documentaire, *Rouli-roulant* (1966). Du point-de-vue musical, *Rouli-roulant* est un prolongement logique des précédents efforts de Brault. Sur les images des jeunes planchistes descendant les côtes du Mont-Royal, le musicien superpose une mélodie jazzée jouée par des instrumentations variées au cours du film. Le tout culmine, à la fin du court-métrage, par une chanson basée sur la mélodie précédemment entendue et interprétée par Geneviève Bujold. Pour le compositeur, cette entrée à l'ONF est une occasion rêvée d'apprendre son métier dans « l'école absolument extraordinaire » qu'est cette institution fondée en 1939 (Brault 2013). Ce premier contrat amène Brault à collaborer durant la même année avec Eli Noyes et le duo Grant Munro/Ron Tunis pour leurs courts-métrages d'animation respectifs, *Alphabet* (1966) et *The Animal Movie* (1966), tous deux produits à l'ONF. Pour *Alphabet*, Brault compose une œuvre jazz jouée par une contrebasse, un piano et une flûte traversière, ces deux derniers se partageant les éléments mélodiques. La musique trahit des influences de Dave Brubeck et de sa populaire pièce « Take Five » (1959) tant au sujet du rythme en 5/4 que de l'ambiance générale de l'œuvre. Pour *The Animal Movie*, le compositeur concocte quelques thèmes teintés de jazz et s'occupe aussi du bruitage. Pour accompagner le mouvement des différents animaux qu'on peut voir dans ce film, le compositeur utilise le mickeymousing¹⁵ : un motif rythmique interprété par un instrument de percussion et

quelques ponctuations mélodiques d'une contrebasse, par exemple, accompagnent les acrobaties d'un singe, puis de rapides traits pizzicato de la contrebasse seule illustre la course d'un cheval¹⁶.

La période créatrice de Brault s'échelonnant de 1964 (l'année de création du *Vol rose du flamant*) à 1966 (l'année de composition des premières musiques de film de Brault) peut être qualifiée de *période jazz*. Le jazz est d'ailleurs utilisé dans plusieurs films à cette époque et Michel Legrand exerce une forte influence sur les autres compositeurs avec son film-opéra *Les parapluies de Cherbourg* (1964) (Boucher 1966; Brault 2013). De plus, le jazz filmique extradiégétique¹⁷ se développe rapidement comme l'atteste la musique d'Elmer Bernstein pour *The Man With the Golden Arm* (1955) ainsi que la trame d'Henry Mancini pour *Touch of Evil* (1958) (Cooke 2008, 212-225). Au Canada, le recours au jazz est moins fréquent, mais Elton Rathburn l'utilise pour la musique du film *The Romance of Transportation in Canada* (1952) et le cinéaste Gilles Groulx emploie John Coltrane pour son long-métrage *Le chat dans le sac* (1964) (Lavoie 2007, 32).

À partir de 1967, on remarque un changement stylistique dans les musiques de Brault, ce qui coïncide avec la popularité au Québec du rock britannique et américain. Quelques années plus tôt, l'arrivée de groupes comme *The Beatles* et *The Beach Boys* crée une onde de choc musicale qui frappe le Québec de plein fouet¹⁸. De nouveaux groupes dits *yé-yé*¹⁹ émergent et reprennent en français les succès des groupes anglophones (Bellemare, 2013). La popularité de ces derniers pousse certains chansonniers, comme Charlebois et Ferland, à adopter aussi une sonorité rock. *L'Osstidcho* (1968) et l'album *Robert Charlebois – Louise Forestier* (1968), tout comme les albums *Jaune* (1970) et *Soleil* (1971) de Ferland, témoignent de cette réalité. Cette nouvelle vague se répercute aussi au cinéma avec les bandes sonores de *L'initiation* (1970), où François Cousineau mélange le rock et le *yé-yé*²⁰, et de *Deux femmes en or* (1970) conçue par Charlebois²¹. Ces films connaissent un succès populaire très

¹³ La date (1966) fait ici référence au disque *Clémence... sans pardon* sur lequel on retrouve les premières versions enregistrées de « L'homme de ma vie » ainsi que de « La ville depuis » (Brault et Desrochers 1966).

¹⁴ Les deux hommes se connaissent déjà bien à l'époque, Jutra ayant prêté en 1966 son appartement à Brault pendant le séjour du cinéaste à l'Université de Californie à Los Angeles (Brault 2013).

¹⁵ D'après le théoricien de la musique de film Michel Chion, le mickeymousing est le « procédé typique d'accrochage musique/image [...] qui consiste à suivre en synchronisme le fil de l'action visuelle par des trajectoires musicales (traits montants et descendants, en montages russes), et des ponctuations instrumentales de l'action (coups, chutes, portes qui se ferment), etc. » (Chion 2013, 110). Le procédé a notamment été développé dans les films d'animations de Disney, d'où l'emprunt du nom du personnage Mickey Mouse (Kalinak 2010, 62).

¹⁶ Le réalisateur Ron Tunis a lui aussi ajouté de nombreux sons à la trame de Brault, de sorte que ce dernier a affirmé après le visionnement du film, quoique satisfait du résultat, « Vraiment, tu as changé ma musique au point [où] je ne la reconnais plus » (Bérubé 1978, 152).

¹⁷ Le terme *extradiégétique* fait référence à une « musique perçue comme émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrée à l'écran » (Chion 2013, 200).

¹⁸ On peut penser à l'effet qu'ont eu John Lennon, Paul McCartney, George Harrison et Ringo Starr lorsqu'ils ont donné leur spectacle au Forum de Montréal, le 8 septembre 1964 (Lindeman 2014).

¹⁹ L'expression fait allusion au terme *yé* utilisé par les rockeurs francophones « pour pimenter [des] solos de guitares ou fins de phrase » (Thoury 2014, 3154).

²⁰ La chanson thème intitulée « Un jour il viendra mon amour » est interprétée par Diane Dufresne.

²¹ On pourrait ajouter les trames sonores des films *Les mâles* (1971), musique de Stéphane Venne, et *Q-bec my love* (1969), musique d'Andrée Paul.

important au Québec²² et contribuent à l'établissement du rock comme la nouvelle musique de l'heure.

C'est dans le court-métrage d'animation *Un enfant... Un pays* (1967) de Pierre Moretti, produit par l'ONF, que l'on entend la première trame sonore rock de Brault. À ce court-métrage qui présente le parcours d'un immigrant découvrant le Canada, le musicien superpose une ambiance musicale psychédélique²³ dont la guitare électrique est l'élément central. Brault conçoit une longue trame continue qui exploite par endroits de longs solos instrumentaux, de *riffs* entraînants et de fortes réverbérations. Brault innove en utilisant la flûte traversière, un instrument rarement présent dans le rock des années 1960, mais qu'on entendra plus fréquemment dans le rock progressif des années 1970²⁴ (Pirenne 2011, 218). La musique d'*Un enfant... Un pays* est également l'une des premières occurrences d'un élément typique des musiques rock de Brault : des voix féminines chantant des onomatopées²⁵ inspirées du *yé-yé*. À l'extérieur de l'ONF, Brault effectue le même virage musical. Dans le documentaire *Québec à l'heure de l'Expo* (1968) réalisé par Gilles Carle, le compositeur explore de nouveau le rock en produisant une trame dansante et entraînante. La guitare électrique y tient encore le rôle central, mais davantage de place est accordée aux claviers (piano *honky-tonk* et clavecins synthétiques), aux percussions et à la voix féminine. Les influences jazz de Brault sont encore manifestes, bien que plus discrètes.

La présence de musique rock dans l'œuvre de Brault ne se limite pas à la musique de film ; on la retrouve également dans ses collaborations avec deux grands chansonniers québécois, Robert Charlebois et Claude Gauthier. Charlebois contacte Brault en 1967 pour lui proposer la direction musicale de son prochain album, qui s'intitulera *Robert Charlebois*²⁶ (1967). Le chansonnier cherche alors à se distancier de ses dernières productions « qui se démarqu[ent] peu de la production chanssonnière ambiante » (Giroux, Havard et Lapalme 1996, 55). L'album *Robert Charlebois* (1967), issu de cette démarche, témoigne d'une transition vers le rock. Ainsi, si les arrangements sont typiques des chansonniers dans certaines pièces, par exemple « Marie-Noël », Brault et Charlebois élaborent des instrumentations qui se révèlent novatrices dans la musique populaire québécoise, comme l'utilisation de l'orgue

Hammond dans la chanson « 50 000 000 d'hommes » ou encore la présence du sitar électrique²⁷ dans « Demain l'hiver » (Desrosiers et Bonhomme 2014). Le sitar électrique est d'ailleurs typique des musiques rock de Brault. Deux ans plus tard, c'est au tour de Claude Gauthier de confier au jeune compositeur les arrangements de son nouvel album, *Cerfs-volants* (1969), après avoir entendu les résultats de son travail avec Charlebois (Brault 2013). À cette époque, Gauthier cherche à assimiler des influences du courant rock qui lui semblent non seulement artistiquement intéressantes, mais également gages de popularité. Sur cet album, Brault poursuit son travail d'exploration des sonorités rock en mêlant l'utilisation d'instruments *classiques*, soit la flûte traversière, le clavecin et le violon, avec celle d'instruments *rock*, notamment le sitar électrique et l'orgue Hammond. Les chansons « Concerto déconcertant pour flûte et enfant » et « Khe Sanh » sont de bons exemples de sonorités nouvelles que l'on retrouve sur cet album.

Une écoute attentive du travail de Brault sur les deux albums des chansonniers Charlebois (1967) et Gauthier (1969/2002) révèle une cohérence stylistique avec ses musiques de film ; les deux albums et les films *Un enfant... un pays* et *Québec à l'heure de l'Expo* proposent une exploration des sonorités rock. Ces diverses expériences le conduisent en 1970 à la production de la trame sonore du long-métrage de fiction *Red* de Gilles Carle. Ce film raconte l'histoire d'un Métis montréalais, Red Mackensie, injustement accusé du meurtre de sa demi-sœur et pourchassé par la police et par ses demi-frères assoiffés de vengeance. Hybride entre le film d'action et le *road movie*, *Red* inspire à Brault une musique tout à fait rock. On y retrouve la plupart des éléments relevés précédemment : le sitar électrique, les rythmiques entraînantes et l'instrumentation rock (guitare électrique, guitare basse, percussions, piano) ; toutefois, une plus grande place est ici accordée aux cuivres. Il est à noter que la trame sonore demeure assez courte – une quinzaine de minutes pour un film de 101 minutes – et accompagne la plupart du temps les scènes en voiture. On peut d'ailleurs s'étonner du traitement sonore accordé à la scène de poursuite en voiture : alors que dans un film américain, on aurait, selon Brault (2013), tapissé entièrement cette scène de musique, le compositeur a préféré ne faire entrer la guitare électrique

²² Avec un budget de 200 000 dollars, *L'initiation* a produit des revenus de près de 1 650 000 de dollars (Cineac 2006 ; Elephant s.d.).

²³ Le rock psychédélique est un style de rock où la musique permet aux musiciens et aux auditeurs, qu'ils soient ou non sous l'influence de stupéfiants, d'effectuer un *voyage*, un *trip*, proche de celui que créent les drogues hallucinogènes (Pirenne 2011, 160-161).

²⁴ On retrouve cette instrumentation dans les albums *Selling England by the Pound* (1973) de Genesis (1973) ou *Stand Up* (1969) de Jethro Tull, et sur les albums *Si on avait besoin d'une cinquième saison* (1975) et *Contre-courant* (1976) des groupes québécois Harmonium et Opus 5.

²⁵ Dans le cas précis de la musique d'*Un enfant... Un pays*, il s'agit de « la-la ».

²⁶ L'album est aussi connu sous le titre *Demain l'hiver*.

²⁷ Le sitar électrique entendu dans la chanson « Demain l'hiver » appartenait au guitariste canadien Richard Ring, un ami de Michel Robidoux (Robidoux 2014). Cet instrument de marque Danelectro ressemble à une guitare électrique standard, mais possède des cordes sympathiques et un chevalet plat qui lui permettent d'imiter le son du sitar traditionnel indien. Ce sitar a également été utilisé à plusieurs reprises dans les trames sonores d'*Un enfant... un pays* et de *Québec à l'heure de l'Expo*.

qu'au milieu de la poursuite et, qui plus est, de manière subtile. Ce choix crée un intéressant effet de suspense amené par une sorte de non-dit musical.

Innovations, maturité et enseignement (1970-1975)

Pour Brault, le début des années 1970 se révèle une période de maturité et d'innovation ; il est particulièrement stimulé par deux expériences nouvelles. D'une part, Brault entreprend un voyage en Europe – il visite Paris, Prague et Zagreb (Ménard 2007) – où il fait la rencontre de nombreux musiciens adeptes de la musique concrète de Pierre Henry²⁸ (Brault 2013). D'autre part, l'ONF, soucieux de soutenir l'innovation musicale, fonde en 1971 l'Atelier de création sonore sous l'impulsion de Maurice Blackburn²⁹ et encourage «la réalisation de trames sonores électroacoustiques» (Lavoie 2007, 33). Comme l'explique le compositeur Yves Daoust, dans ce nouveau laboratoire de recherche, c'est «l'ensemble de la bande sonore, [c'est-à-dire les sons, les dialogues et la musique,] qui devient la musique du film» (Carrière 1988, 289). Ces deux éléments incitent donc Brault à se tourner lui aussi vers la musique électroacoustique.

Parmi les musiques de film de Brault issues de cette nouvelle approche du matériau musical, quatre trames sonores nous intéressent particulièrement, soit celles qu'il conçoit pour les films *Le vent* (1972) de Ron Tunis, *La faim* (1973) de Peter Foldès, *Du coq à l'âne* (1973) de Pierre Hébert, Francine Desbiens et Suzanne Gervais, ainsi que *La vraie nature de Bernadette* de Gilles Carle (1972). Les trois premiers films consistent en des courts-métrages d'animation produits au studio français de l'ONF, ce studio collaborant fréquemment avec l'Atelier de création sonore et ses compositeurs (Carrière 1988, 290) tandis que le dernier a été produit par la maison de production privée de Gilles Carle et Pierre Lamy, Les Productions Carle-Lamy.

Le vent (1972) est probablement le meilleur exemple de la nouvelle approche musicale de Brault : dans ce film montrant les interactions entre un enfant et le vent, on n'entend pas de musique instrumentale à proprement parler, mais plutôt un amalgame de sons et de bruits indissociables des images du

film. Ainsi, Brault mélange aux bruits naturels de tempêtes et de vent des sons de synthétiseurs, de guimbardes et même de courts chants de gorge. Pour reprendre les termes de Louise Carrière, «un contrepoint à deux voix s'établit entre le visuel et le sonore» (Carrière 1988, 290).

Produit un an plus tard, *La Faim* (1973) montre un homme dont la vie ne consiste qu'à manger jusqu'à en devenir obèse et monstrueux. Le court-métrage utilise un procédé d'animation par ordinateur innovateur et obtiendra une importante reconnaissance internationale³⁰ (Falardeau 2006, 142-143). La trame sonore de Brault propose un modèle hybride entre ces nouvelles influences et son style de la fin des années 60. On y trouve une alternance entre des passages musicaux électroacoustiques répétitifs et des moments rock où les guitares et les claviers sont à l'avant-plan. Ce rock se distingue cependant du style forgé au cours des années 1960, car Brault délaisse ici les sonorités psychédéliques au profit de l'influence plus récente du *funk* : la rythmique dansante est proche du *groove funk* et les passages sont construits sur de courtes suites d'accords répétés que l'on peut rattacher au *vamp*³¹. Dans son ensemble, la trame sonore de *La faim* aide à établir une ambiance angoissante, à démontrer le caractère monstrueux de la goinfrie du protagoniste et a sans nul doute contribué, du même coup, au succès du film.

Bien que n'ayant pas obtenu le succès critique de *La Faim*, la trame sonore du court-métrage *Du coq à l'âne* (1973) est aussi importante parce qu'elle propose plusieurs éléments stylistiques qui apparaissent dans certains projets subséquents, dont *Passe-Partout*. Le film *Du coq à l'âne* est une «petite comédie musicale éducative» (Office National du Film, 2014) qui présente les tribulations des habitants de cinq maisons voisines. Musicalement, on peut repérer trois sections principales. La première présente une reprise de la chanson «Un Canadien errant» d'Antoine Gérin-Lajoie, dans une instrumentation non orthodoxe – des synthétiseurs – et de nouvelles paroles («Un Canadien errant» devient «Un éléphant errant»), le tout entonné par un chœur. La deuxième section consiste en un *reel* traditionnel où se côtoient l'accordéon, le violon, la guimbarde et le piano. Fait notable, un synthétiseur fait son apparition durant le *reel*, créant du même coup un

²⁸ Pionnier de la musique concrète, Pierre Henry (né en 1927) a notamment travaillé de 1949 à 1958 avec Pierre Schaeffer au Club d'Essai studio de la Radiodiffusion-télévision française pour ensuite fonder en 1958 l'APSOME (Applications de procédés sonores en musique électroacoustique), le premier studio d'enregistrement privé dédié aux musiques électroacoustiques. Pour plus d'informations, le lecteur peut consulter le livre de Michel Chion (2008) dédié à Pierre Henry.

²⁹ Compositeur et chef d'orchestre, Maurice Blackburn (1914-1988) est l'auteur de plus de 200 trames sonores, la plupart pour des films de l'ONF où il a travaillé de 1942 à 1979. Collaborateur de Norman McLaren, Blackburn a notamment signé la trame sonore de son court-métrage d'animation *Blinkity Blank* (1955), primé au Festival de Cannes de 1955. Pour plus d'informations, le lecteur peut consulter les travaux de Louise Cloutier (1988) et de Solenn Hellégouarch (2011).

³⁰ Le film remporte notamment le prix du jury dans la catégorie court-métrage au Festival de Cannes et le prix du meilleur film d'animation aux British Academy of Film and Television Awards (BAFTA) en plus d'être sélectionné pour l'Oscar du meilleur court-métrage d'animation.

³¹ Le terme *groove* désigne le «sentiment rythmique propulsif» et dansant que l'on retrouve dans le *funk* tandis qu'un *vamp* est une «suite d'accords très répétitifs» qui constitue la base harmonique des chansons de ce style musical (Pirenne 2011, 268) [note de l'éditeur : voir l'article de Jeanne Doucet dans ce même numéro].

anachronisme musical. La dernière section reprend le matériau de la première, à cette différence près que les chœurs sont maintenant sans paroles, laissant la place à un solo de saxophone. Ce n'est pas la première fois que Brault utilise une musique traditionnelle pour une trame sonore ni le premier anachronisme musical qu'il introduit : il y avait eu recours un an auparavant dans *La vraie nature de Bernadette* (1972) de Gilles Carle.

Suite à la réussite de la trame sonore de *Red*, Gilles Carle avait en effet demandé à Brault de composer une quinzaine de minutes de musique pour son prochain film, *La vraie nature de Bernadette* (Les Productions Carle-Lamy ltée 1972a, 2). Très différent de *Red*, le film met en vedette Micheline Lanctôt dans le rôle-titre de Bernadette, une citadine hors normes qui décide de faire un retour à la terre, convaincue que la vie est meilleure en région rurale. Comme le film se déroule à la campagne, Brault délaisse le rock et crée une trame qui mélange la musique traditionnelle et celle de tradition classique. Ainsi, pour les scènes plus agitées, on retrouve le *reel* traditionnel avec l'accordéon et le violon tandis que certaines scènes plus poétiques font appel à un quatuor à cordes qui joue notamment une courte pièce de style fuguée³². On y trouve également une voix féminine accompagnée d'un violon, d'un clavecin synthétique et d'une guitare électrique³³. Cette guitare électrique n'est pas le seul instrument qui tranche avec les sonorités classiques du reste de la trame. D'abord, le *reel* est accompagné d'une batterie et d'une guitare basse, mais c'est plutôt l'apparition de deux synthétiseurs en plein milieu du morceau qui surprend. Les synthétiseurs interviennent dans le *reel* un peu de la même façon que le personnage de Bernadette arrive à la campagne : sans s'annoncer et pleine de confiance, bousculant du même coup l'ordre établi. Brault a d'ailleurs dû vaincre les réticences de Carle lorsqu'il a superposé ces synthétiseurs à la scène où l'on observe la promenade enjouée de trois vieux hommes se dirigeant vers la demeure de Bernadette (Brault 2013). L'autre apparition importante d'un instrument qui n'appartient pas à la musique traditionnelle survient pendant une scène où Bernadette tente de faire accoupler naturellement une vache et un taureau. Ici, une guitare électrique souligne d'abord avec force l'arrivée du taureau dans l'enclos de la vache pour ensuite se désaccorder progressivement lorsque le taureau, ayant failli à sa tâche, remonte dans le camion. Comme nous le verrons

plus loin, c'est un des rares films en prises de vues réelles où la musique de Brault ne se contente pas d'accompagner une scène, mais où elle a une fonction humoristique. La trame sonore de *La vraie nature de Bernadette*, dont Brault est le plus fier (Brault 2013), lui mérite un *Canadian Film Award* (maintenant prix Génie) pour la meilleure musique originale lors du gala de 1972.

Toujours au début des années 1970, Brault aborde une nouvelle facette de son métier : l'enseignement. Il devient titulaire en 1971 des cours d'histoire de la musique et de création de trames sonores à l'École nationale de théâtre du Canada (ÉNT) (Brault 2013 ; Ménard 2007). Cette expérience d'enseignement, qui se poursuit jusqu'en 1975, influence doublement la carrière de Brault. D'une part, pour pallier le manque d'équipement de l'ÉNT, Brault crée en 1973 son propre studio dans le sous-sol de sa maison du quartier Notre-Dame-de-Grâce. On avait en effet promis aux étudiants l'accès à un studio d'enregistrement convenable, mais cette promesse ne s'est jamais réalisée (Brault 2013). D'autre part, afin de peaufiner ses cours d'histoire de la musique, Brault entreprend des recherches approfondies sur le répertoire de la musique occidentale savante, ce qui l'amène à s'intéresser aux musiques anciennes (Brault 2013).

Productions d'albums et aventure de Passe-Partout (1976-1980)

L'année 1976 marque un autre tournant dans la carrière de Brault lorsqu'il fonde un nouveau studio d'enregistrement, le studio Poly-Sons, ainsi qu'une compagnie de production de disques, les Productions Imagination (Ménard 2007). Malgré son succès relatif, le studio maison mis sur pied trois ans plus tôt était rapidement devenu insuffisant. Le nouveau studio et cette maison de production, combinés à son intérêt récent pour la musique ancienne, incitent le compositeur à imaginer un projet d'album qu'il qualifie lui-même de farfelu (Brault 2013) : il s'agit de reprendre les chansons de Gilles Vigneault à la manière des musiques anciennes. Brault fait appel à son ami Michel Robidoux pour coréaliser l'album et engage l'Ensemble Claude-Gervaise³⁴, voué à la musique ancienne. Le compositeur – compositeur-arrangeur dans le cas présent – explore ici des techniques compositionnelles propres aux musiques du Moyen Âge et de la Renaissance, utilise des échelles

³² Sur l'album présentant la trame sonore de *La vraie nature de Bernadette* (Brault 2004), le titre donné à cette œuvre est « Fugue d'automne », mais cette appellation est quelque peu trompeuse. La « Fugue d'automne » expose bel et bien un sujet au violoncelle qui est repris ensuite par les autres instruments, mais ces reprises se font toujours dans la tonalité de départ et on n'y trouve pas de réponse (contre-sujet), ce qui éloigne l'œuvre de Brault de la forme traditionnelle de la fugue.

³³ Fait intéressant, la trame sonore de *La vraie nature de Bernadette* devait originellement faire aussi entendre des musiques de Brault entonnées par une chorale française. Cependant, devant le coût impliqué par l'embauche de la chorale et par le séjour du compositeur en France, cette proposition a été écartée (Brault 2013 ; Les Productions Carle-Lamy ltée 1972b, 1).

³⁴ L'ensemble, formé en 1967 à Montréal par les flûtistes Gilles Plante, François Barre, Jean Gagné et Joseph Guilmette cherche à donner des interprétations authentiques des œuvres du Moyen-Âge et de la Renaissance (Chartier 2006). L'ensemble est encore actif de nos jours.

modales et fait appel à des instruments d'époque (notamment la saqueboute, le cromorne, la viole de gambe et le luth). Succès inespéré (Thérien s.d.), l'album, intitulé *Tout le monde est malheureux* (1975), se vend à environ 40 000 copies (Brault 2013). Brault répète l'expérience l'année suivante avec des chansons traditionnelles québécoises dans l'album *L'Ensemble Claude-Gervaise chante l'amour et la guerre* (1976).

Le 28 avril 1977, Brault rencontre l'équipe de l'émission télévisée *L'Opération Saperlipopette*³⁵ (Proulx 2007, 57) avec laquelle il signera le plus important contrat de sa carrière. Il est déjà connu des producteurs du ministère de l'Éducation grâce à ses trames sonores pour quelques projets télévisés éducatifs et on lui commande la musique des premiers 125 épisodes³⁶ de la série *Passe-Partout*, soit l'entière première saison de cette émission pour enfants³⁷. Brault compose ou arrange une quarantaine de chansons (Drouin 2009) en plus de proposer de nombreux passages instrumentaux³⁸. Pour Brault, le processus de composition des chansons pour cette série télévisée est beaucoup plus simple que celui qu'implique ses projets filmiques : il reçoit les paroles par courrier, compose instinctivement les mélodies, généralement en moins de quinze minutes³⁹, crée les arrangements avec Michel Robidoux, enregistre avec les comédiens et fait le mixage, le tout en seulement deux jours (Leclair 2011). Comme l'explique le compositeur, le processus est rapide, « mais tout le monde [est] content » (Leclair 2011).

Sur le plan musical, les chansons de *Passe-Partout* témoignent du style développé par Brault dans ses précédents projets. Ainsi, le synthétiseur⁴⁰ y occupe une place prépondérante, que ce soit comme instrument harmonique (« Les poissons⁴¹ », « Beaux légumes », « Casse-tête »), mélodique (« Les grenouilles », « Les vêtements »), ou pour simuler de vrais instruments, dont la flûte (« Des maisons », « Tarentule »). De plus, l'influence de la musique de la Renaissance se remarque dans quelques pièces (« Chanson thème⁴² », « Mon merle », « Dauphins ») tandis que le rock psychédélique et progressif apparaît dans certaines autres (« Plus de big bang », « Laissez sa trace »).

Les chansons de *Passe-Partout* se caractérisent également par leur simplicité ; la visée du projet étant d'abord éducative, Brault cherche à ce que les chansons soient appréciées et se retiennent facilement (Brault 2013). Cette volonté se répercute dans le traitement de la mélodie et dans l'adéquation entre le texte et la mélodie. D'une part, la mélodie est généralement de facture assez simple, les mouvements conjoints dominant et Brault favorise la répétition de courts motifs. D'autre part, les mélodies de Brault sont conçues d'abord et avant tout pour servir le texte. Les mélodies de deux chansons de *Passe-Partout*, soit « Les poissons » et « L'été, c'est fait pour jouer », illustrent bien ces deux caractéristiques.

Pour la mélodie de « Les poissons » (exemple 1), le compositeur utilise presque exclusivement des mouvements conjoints, les seuls sauts se trouvant à la toute fin (mesure 8), mais l'ambiance demeure sautillante grâce au rythme saccadé. Ce mélange de simplicité et d'agitation rythmique fait en sorte que la chanson possède un important pouvoir de communication tout en demeurant d'une rétention aisée. La mélodie suggère que les poissons de la chanson « gigotent », « barbotent » et font des « flicques flacques ».

La mélodie de la chanson « L'été, c'est fait pour jouer » (exemple 2) illustre la même idée, mais cette fois à l'aide de moyens légèrement différents. De fait, contrairement à celle de l'exemple précédent, celle-ci repose plutôt sur des sauts d'intervalles qui soutiennent les mots « l'été » (mesures 1, 2, 3, 5 et 6) et sur un trait de gamme descendant (mesure 6). Grâce à ses deux motifs, Brault accentue l'atmosphère festive et ludique qui, selon le texte, se dégage de la saison estivale. Comme l'été est fait pour « sauter comm' des crapauds », pour « rir' comm' des soleils », pour courir et pour s'amuser, la mélodie saute, frétille et dévale son trait de gamme comme un enfant pendant la saison chaude.

Fait notable, si les mélodies de *Passe-Partout* sont généralement simples et épurées, Brault les accompagne fréquemment de contre-mélodies habiles et ornées, jouées au synthétiseur ou à la flûte (« Les vêtements », « C'est pas

³⁵ Premier nom de l'émission *Passe-Partout*. Il sera changé pour *Passe-Partout* quelques semaines avant les premiers tournages.

³⁶ La durée de chaque épisode est de 30 minutes.

³⁷ Pierre F. Brault a également écrit la musique de la quatrième série de *Passe-Partout*. Le compositeur a toutefois été écarté des deuxième et troisième séries en raison d'un conflit de droits d'auteur avec les producteurs du ministère de l'Éducation (Proulx 2007, 107). Cela dit, l'impact des deuxième, troisième et quatrième séries n'est aucunement comparable à celui de la première. En effet, en raison de leurs faibles coûts de rediffusion, les 125 premiers épisodes ont bénéficié d'une quantité de rediffusions considérablement plus élevée que les autres et se sont davantage ancrés dans la mémoire collective (Proulx 2007, 116).

³⁸ Le nombre de passages instrumentaux est difficile à calculer en raison de leur durée variable : certains passages durent plusieurs dizaines de secondes tandis que d'autres sont presque inaudibles étant donné leur brièveté. D'ailleurs, dans le cadre d'une prochaine étude, il serait intéressant de s'attarder spécifiquement à ces passages instrumentaux afin de savoir si leur style se distingue significativement de celui des chansons de *Passe-Partout*.

³⁹ C'est Brault lui-même qui donne cette estimation dans l'article de Stéphane Leclair (2011).

⁴⁰ Brault et Robidoux travaillaient avec un synthétiseur Synthi AKS (Robidoux 2014). Conçu au début des années 1970 par la firme anglaise EMS, ce synthétiseur était doté d'un clavier tactile sensible à la chaleur des doigts.

⁴¹ J'utilise ici les noms des chansons tels qu'indiqués dans le livret du disque *Vingt ans, ça se fête* (Passe-Partout 1997).

⁴² L'influence de la musique de la Renaissance sur l'indicatif musical de *Passe-Partout* est relevée par Steve Proulx dans son livre *L'opération Passe-Partout* (Proulx 2007, 61), qui représente une des meilleures sources d'informations relatives à l'émission.

Exemple 1 : Pierre F. Brault, mélodie tirée de « Les poissons » (Passe-Partout 1997, piste 2, 0:00-0:15), transcription réalisée par Alexis Perron-Brault.

Les pois-sons gi-go - tent, les pois-sons bar-bo - tent, les pois-sons vi - vent dans l'eau.

5

Dans le fond du lac (que), font des flic-ques flac-ques sur le ventre et sur le dos.

Exemple 2 : Pierre F. Brault, mélodie tirée de « L'été, c'est fait pour jouer » (Passe-Partout 1997, piste 31, 0:00-0:11), transcription réalisée par Alexis Perron-Brault.

L'é - té, l'é - té, l'é - té, c'est fait pour jouer, l'é - té, l'é-té, l'é - té, c'est fait pour jouer

pareil», « Mon merle », « Chanson thème », par exemple). La chanson « Les grenouilles » (exemple 3) illustre cette particularité: alors que Passe-Montagne interprète sa modeste mélodie, un synthétiseur reprend son contour mélodique en y intégrant des ornements s'apparentant au mordant (mesures 1 et 3) et au coulé de tierce (mesure 2). L'usage de ce genre de contre-mélodie permet à Brault d'augmenter la densité de la texture musicale sans compromettre la simplicité de l'ensemble.

Fort du succès populaire de la série, Brault fait paraître en 1980 un album des chansons originales de *Passe-Partout*: il s'en vend 175 000 exemplaires et le compositeur obtient le Félix du disque le plus vendu, toutes catégories confondues (Proulx 2007, 101), un grand exploit pour un album destiné

aux enfants. *Passe-Partout* demeure à ce jour l'œuvre la plus connue de Pierre F. Brault.

Retour au cinéma et épilogue (1980-2014)

Après l'aventure de *Passe-Partout*, Brault retourne à la musique de film, et compose notamment la trame des films *Le Jongleur* (1980) de Thomas Vámos, *Une journée en taxi* (1982) de Robert Ménard et *Variations sur Ah! Vous dirai-je, maman* (1985) de Francine Desbiens. On note toutefois une diminution de sa productivité durant ces années, baisse que l'on constate aussi chez d'autres de ses contemporains, notamment Alain Clavier⁴³: ce retrait graduel est possiblement la résultante de l'effet combiné de l'arrivée d'une nouvelle génération de compositeurs de musique de

Exemple 3 : Pierre F. Brault, mélodie et contre-mélodie tirée de « Les grenouilles » (Passe-Partout 1997, piste 4, 0:24-0:32), transcription réalisée par Alexis Perron-Brault.

Passe-Montagne

8 Saute saute saute, pe - ti - te gre-nouil - le,

Synthétiseur

3

Passe-M.

8 nage nage nage, tu n'as pas peur de l'eau

Synth.

film (comme Robert Marcel Lepage, Richard Grégoire et Michel Cusson) et du déménagement à la campagne d'un Brault alors vieillissant.

En 2005, à l'occasion du 40^e anniversaire de la Caisse de dépôt et placement du Québec, l'Orchestre Métropolitain et Yannick Nézet-Séguin interprètent la première œuvre orchestrale de concert de Brault, *Requiem pro humanitate* (2005). Pour le compositeur, c'est l'occasion de réaliser une vieille ambition, celle de faire de la musique pure, de la « musique juste pour la musique » (Brault 2013). L'œuvre, qui requiert la participation d'un narrateur et d'un chœur, présente la vision plutôt pessimiste de Brault quant à l'avenir de l'humanité dans un cadre musical issu de la tradition des grands maîtres classiques; on y perçoit notamment l'influence de Mozart et de son *Requiem*.

En 2009, trente-deux ans après la première diffusion des émissions de *Passe-Partout*, Brault produit un album des chansons tirées de la populaire série, reprises par des artistes qui ont grandi en écoutant la série. Le disque, intitulé *Génération Passe-Partout*, propose entre autres « Des maisons » réinterprétée par Cœur de Pirate, et « Zig Zag » reprise par Fred Pellerin. Le disque est chaleureusement reçu par le public: il s'en vend plus de 50 000 copies (Gaudet 2010). *Génération Passe-Partout 2*, qui suit le même concept, paraît en 2011. Ces deux albums permettent au compositeur de conclure une carrière de belle manière, c'est-à-dire en redonnant vie à l'œuvre qui constitue sa plus grande fierté (Brault 2013).

Difficultés et contraintes d'une carrière en musique de film

Au-delà des éléments artistiques, le parcours détaillé de Pierre F. Brault nous intéresse parce ce qu'il met en évidence le rôle important de la musique de film dans l'ensemble de sa carrière. En fait, la composition de trames sonores lui a permis de concilier son intérêt personnel pour la création et les impératifs économiques de la vie quotidienne. Il a choisi de s'intégrer à l'industrie du film et a accepté les compromis qui y sont liés parce que cela lui permettait de gagner sa vie convenablement tout en faisant ce qu'il aimait le plus: composer.

Le fait de devoir travailler en équipe avec différents réalisateurs est le principal défi que Brault a dû relever. Or, comme peu d'entre eux semblent préoccupés par

la composante musicale ou sont capables de verbaliser clairement leurs demandes (Jean 1993, 25-26), il en résulte d'importants problèmes de communication. Pour Brault, cette réalité a été une grande source d'insatisfaction durant toute sa carrière. À propos de sa collaboration avec Gilles Carle, il affirme qu'il a été ardu de donner à sa musique un rôle autre que celui de simple accompagnement; les rares cas où la musique de Brault agit comme symbole ou offre un commentaire sur l'action du film sont le fruit des démarches personnelles du compositeur et non pas d'une suggestion de Carle⁴³. De plus, Brault explique que peu de réalisateurs partageaient sa vision de la musique d'un film:

Dans un film, il faut que tout aille dans le même sens. C'est l'ensemble de la trame sonore qui est importante, même les silences, et la musique en constitue seulement une partie. Je n'ai jamais réussi à atteindre ça parce que les réalisateurs ne voyaient pas ça de la même façon (Brault 2013).

L'autre réalité à laquelle sont confrontés les compositeurs de musique de film, et particulièrement au Québec, est celle du « travailleur de l'ombre ». Très peu obtiennent la visibilité généralement accordée dans le milieu de la musique savante ou la notoriété des artistes populaires⁴⁵. Brault en a certainement souffert, comme bien d'autres.

La musique ne représente qu'une partie de l'œuvre d'art cinématographique, et son auteur passe souvent au second plan dans l'opinion des spectateurs et des critiques. Qui plus est, les compositeurs font face à un important paradoxe soulevé par Elmer Bernstein, compositeur de plus d'une centaine de trames sonores, dont celle de *The Magnificent Seven* (1960):

Si vous êtes un compositeur et que vous êtes préoccupés par la réussite de votre carrière, il est préférable d'écrire une mauvaise partition pour un bon film que l'inverse. Vous pouvez mettre une bonne musique sur un mauvais film, mais au bout du compte, personne ne s'en préoccupera hormis quelques passionnés de cinéma. C'est la réussite des films qui a le plus grand impact sur la carrière d'un compositeur de musique de film⁴⁶ (Morgan 2000, 82; ma traduction).

La carrière de Brault témoigne de cette réalité: malgré la qualité des trames des films *Un enfant... un pays* et *Québec à l'heure de l'Expo*, ces musiques demeurent méconnues, surtout si on les compare aux chansons de *Passe-Partout* qui ont atteint un public beaucoup plus large. Par ailleurs,

⁴³ Alain Clavier (1929-1998), stagiaire chez Pierre Schaeffer dans les années 1960, a connu une importante carrière comme compositeur de musique de film, à l'ONF comme au privé, avec près de 80 trames sonores (Internet Movie Database s.d.; Lavoie 2007, 34).

⁴⁴ Comme exemple, Brault signale la présence d'un chœur dans une des premières scènes de *Red* où le personnage principal roule seul dans sa voiture sur l'autoroute Bonaventure; ce chœur annonce, selon le compositeur, la mort inévitable du protagoniste (Brault 2013).

⁴⁵ Depuis 1999, les prix Jutra récompensent la meilleure musique originale, mais en dehors des rares cérémonies de récompenses cinématographiques, les compositeurs de musique de film restent généralement dans l'anonymat.

⁴⁶ « But if you're a composer and you're interested in your career, you're better off with a bad score in a good movie. Because you can write a great score in a bad movie and nobody cares, except film music buffs. But in terms of one's career it's the success of the movies that counts. »

on peut croire que les chansons de *Passe-Partout*, accolées à une émission ratée, n'auraient peut-être pas eu la même portée.

Avantages et valorisation de la carrière en musique de film

Malgré ces inconvénients, Brault a été attiré par la carrière en musique de film parce qu'elle offrait certains avantages non négligeables, dont le premier, comme il l'insinue, serait d'ordre financier :

Peu importe le métier, il faut en vivre ! C'est simple de même. Je n'ai jamais considéré pouvoir faire de la musique de concert. Dans ma tête, c'était impossible. La musique de concert, combien ça paye quand tu t'y arrêtes ? Quand tu fais un concert, si on te commande une œuvre c'est correct, mais dans mon temps, il n'y avait pas tout ce qui se fait aujourd'hui (Brault 2013).

La carrière en musique de film lui a en effet permis de bien gagner sa vie. À titre d'exemple, Brault a reçu, selon le contrat des Productions Carle-Lamy, environ 4 000 dollars pour la trame sonore de *La vraie nature de Bernadette* (Les Productions Carle-Lamy ltée 1972b, 1 ; Brault s.d., 1). À cela, il faut rajouter entre 1 000 et 2 000 dollars pour chacune des six autres musiques de film produites la même année⁴⁷ (1972). Le total des cachets de l'industrie du film reçus par Brault en 1972 correspond de nos jours à un montant entre 55 500 et 88 800 dollars, et ce, sans inclure les revenus associés aux messages publicitaires⁴⁸.

Le second avantage qu'offre le milieu cinématographique est relié à la popularité de ce média (Lamoureux et Potvin 2006). Ainsi, lorsqu'un film obtient un succès important, les compositeurs peuvent être entendus dans des contextes inhabituels, et ce, à vaste échelle. Par exemple, la trame sonore de Brault pour *La Faim* (1973) a été écoutée par les publics français, américain et anglais dans le cadre des grands festivals de cinéma. Par ailleurs, cette diffusion à grande échelle n'est pas simplement géographique, mais aussi démographique. En d'autres mots, le cinéma et la télévision atteignent un public beaucoup plus large que

celui de la musique de concert. Le cas de *Passe-Partout* est frappant à cet égard. Grâce à cette série télévisée, 2 600 000 personnes ont entendu les chansons de Pierre F. Brault (Cameron 2009). Et encore de nos jours, il n'est pas rare d'entendre des gens chanter l'indicatif musical de l'émission ou « L'été, c'est fait pour jouer », signe que les musiques composées pour cette émission sont entrées, pour reprendre les termes du chef d'orchestre Yannick Nézet-Séguin, « dans l'inconscient collectif d'une manière indécente » (Gaudet 2008)⁴⁹.

Conclusion

Ce survol de la carrière de Pierre F. Brault permettra, je l'espère, de confirmer son apport plus que respectable à la musique de film québécoise. Certes, son œuvre n'est pas en soi créatrice de nouvelles tendances et s'inscrit plutôt dans le contexte de son époque. C'est le cas de ses musiques psychédélices redevables au courant rock des années 1960 et de ses trames sonores électroacoustiques qui témoignent du climat d'audace propre à l'ONF des années 1970. L'innovation de Brault consiste plutôt dans l'utilisation de ces styles musicaux dans une carrière musicofilmique québécoise.

Sa trajectoire met également en évidence certaines réalités propres aux musiciens de l'image et les compromis auxquels ils doivent faire face. Par ailleurs, Brault a pu bénéficier de la diffusion à grande échelle propre au cinéma et à la télévision ainsi que de conditions salariales intéressantes. L'orientation qu'il a choisie lui aura permis d'être, malgré tout, un compositeur prolifique comme l'attestent ses 86 trames sonores et ses 229 émissions de *Passe-Partout* (Brault s.d.-a).

Les prochaines recherches sur Brault pourraient s'attarder à l'influence qu'ont exercées ses œuvres dans le paysage musical québécois. De fait, si son apport à la musique de film québécoise n'est pas comparable à celui d'un Maurice Blackburn, il serait incorrect de négliger son empreinte sur toute une génération de musiciens. Ainsi, l'apport de Brault semble d'abord et avant tout reposer dans le partage avec

⁴⁷ En 1972, Brault a composé la musique de trois films d'animation et de deux films documentaires de l'ONF ainsi que la trame sonore d'un film d'animation produit par la Société Radio-Canada. L'estimation du cachet pour chacun des films a été donnée par Brault durant l'entretien semi-directif (Brault 2013).

⁴⁸ Pour faire ce calcul, j'ai utilisé les données de l'Université de Sherbrooke disponibles sur le site Perspective Monde (Perspective Monde s.d.). En utilisant les indices de prix à la consommation des années 2012 et 1972 (2013 n'étant pas encore disponible au moment de la rédaction de cet article), j'arrive à un indice de conversion de 5,55. Autrement dit, pour chaque dollar de 1972, on aurait aujourd'hui 5,55 dollars. Évidemment, comme ce calcul ne tient en compte que l'indice de prix à la consommation et omet de nombreuses autres données comme la parité du pouvoir d'achat ou encore l'évolution du salaire moyen, le tout est à prendre avec précautions.

⁴⁹ Cette inscription dans l'inconscient collectif peut expliquer la réaction de certaines personnes, dont Marie Eykel (l'interprète de *Passe-Partout*) et Robert Léger (membre fondateur du groupe Beau Domage), lorsque Pierre F. Brault a vendu en 2006 à la firme de télécommunication torontoise Rogers les droits pour « L'été, c'est fait pour jouer ». L'utilisation de cette pièce dans le cadre d'une publicité de cellulaires avait notamment poussé Eykel à fustiger Brault à trois reprises lors d'une émission de *Tout le monde en parle* et à lui reprocher d'avoir permis à Rogers de tirer profit de la popularité et de l'importance de la série (Brassard 2006). Brault s'était défendu en affirmant : « à la fin d'une carrière de pigiste (entendez de travailleur autonome), n'est-il pas normal de tenter d'assurer sa survie (et je parle bel et bien de survie) quand bien même son vécu artistique antérieur serait employé à des fins dites commerciales ? » (Proulx 2006).

une multitude d'enfants des secrets de la musique de film, des œuvres de la Renaissance, de l'électroacoustique et du rock psychédélique. Le tout grâce aux chansons et musiques de *Passe-Partout*, qu'il assimilait à des « petites musiques de film » (Brault 2013). C'est probablement pourquoi de nombreux musiciens issus de cette génération d'enfants, tels que Les Cowboys Fringants, Loco Locass et Tricot Machine pour ne nommer que ceux-ci, reconnaissent la contribution de Brault dans l'édification de leur style personnel, sans toutefois préciser exactement comment cette influence se répercute musicalement (Bégin et L'Heureux 2008). Étant donné le nombre et l'importance de ces artistes dans la musique québécoise d'aujourd'hui, peut-être devrions-nous envisager l'existence d'une génération musicale *Passe-Partout*.

RÉFÉRENCES

- BÉGIN, François et Marianne L'HEUREUX (2008). « La musique de *Passe-Partout* », dans *Passe-Partout (volumes 1 à 5)*, Québec (province), Films Séville, 5 coffrets de DVD.
- BELLEMARE, Luc (2013). « Musique rock au Québec et au Canada français », dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/rock-music-in-quebec-and-french-canada-emc/>, consulté le 10 mars 2014.
- BÉRUBÉ, Robert-Claude (1978). « Ron Tunis », *Séquences : La revue du cinéma*, n° 91, janvier, p. 146-165.
- BOUCHER, Denise (1966). « Pierre Brault : Notre pays est le meilleur endroit au monde pour la création », *Le Petit Journal*, 17 avril, p. M34 et M35.
- BRASSARD, Dominic (2006). « *Passe-Partout* est en colère », dans *Canoe.ca*, <http://fr.canoe.ca/divertissement/tele-medias/nouvelles/2006/06/01/1728523-jdm.html>, consulté le 20 novembre 2014.
- BRAULT, Pierre F. (arr.) (2003). *Tout l'monde est malheureux : L'Ensemble Claude-Gervaise chante Tout l'monde est malheureux et L'amour et la guerre*, Ensemble Claude-Gervaise, Oratorio, ORCD 4115, 1 disque compact. Premières parutions sur disques 33 tours en 1975 et 1976.
- BRAULT, Pierre F. (2004). *La vraie nature de Bernadette et autres musiques des films de Gilles Carle*, Disques Cinémusique, DCM 111, 1 disque compact.
- BRAULT, Pierre F. (2005). *Requiem pro humanitate*, Archives personnelles de Pierre F. Brault. Maquette en format mp3.
- BRAULT, Pierre F. (2013). Entretien téléphonique enregistré entre Pierre F. Brault et Alexis Perron-Brault, 16 octobre.
- BRAULT, Pierre F. (s.d.-a). « C.V. Pierre F. Brault », Archives personnelles de Pierre F. Brault. Maquette en format mp3.
- BRAULT, Pierre F. (s.d.-b). *Notes sur le budget de production de la trame sonore du film La vraie nature de Bernadette*, Fonds Pierre Lamy, 2002.0483.17.AR/U04.02C, Cinémathèque québécoise, Montréal.
- BRAULT, Pierre F. et Clémence DESROCHERS (1964). *Le vol rose du flamant*, RCA Victor, PC-1024, 1 disque 33 tours, <http://www.youtube.com/watch?v=p1xyh6Vy-ms&feature=share&list=PL953AE231FA65EA78>, consulté le 29 novembre 2014.
- BRAULT, Pierre F. et Clémence DESROCHERS (1966). *Clémence... sans pardon*, Gamma, GM-104, 1 disque 33 tours.
- CAMERON, Daphné (2009). « Génération *Passe-Partout* : L'héritage *Passe-Partout* », *La Presse*, Cahier Arts et spectacles, 26 septembre, p. 10.
- CARLE, Gilles (1968). *Québec à l'heure de l'expo*, Québec (province), Office du film du Québec, 1 enregistrement vidéo, <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/2241372>, consulté le 20 novembre 2013.
- CARLE, Gilles (1970). *Red*, Québec (province), Onyx Films, 1 VHS.
- CARLE, Gilles (1972). *La vraie nature de Bernadette*, Québec (province), Productions Carle-Lamy, 1 VHS.
- CARRIÈRE, Louise (1988). « Les films d'animation à l'O.N.F. (1950-1984) et la protestation sociale », thèse de doctorat, Université McGill.
- CHARLEBOIS, Robert (1967). *Robert Charlebois*, Gamma, GS-115, 1 disque 33 tours.
- CHARTIER, Yves (2006). « Ensemble Claude-Gervaise », dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/ensemble-claude-gervaise-emc/>, consulté le 10 mars 2014.
- CHION, Michel (2003). *Pierre Henry*, Paris, Fayard.
- CHION, Michel (2013). *L'audio-vision : Son et image au cinéma*, 3^e éd., Paris, Armand Colin.
- CINEAC (2006). « Top 100 Québec (Films québécois) : Recettes avec taxes », dans *Cineac.ca*, <http://www.cineac.ca/Top%20100%20Qu%E9bec.pdf>, consulté le 15 janvier 2016.
- CLOUTIER, Louise (1988). « Maurice Blackburn et la "filmusique" », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, n° 10, juin, p. 24-33.
- COOKE, Mervyn (2008). *A History of Film Music*, New York, Cambridge University Press.
- DAVID, Richard (2010). *Complete Guide to Film Scoring*, 2^e éd., Boston, Berklee Press.

- DESBIENS, Francine, Suzanne GERVAIS et Pierre HÉBERT (1973). *Du coq à l'âne*, Québec (province), ONF, 1 VHS.
- DESROSIERS, Sébastien (animation et coréalisation) et Mireille BONHOMME (animation et coréalisation) (2014). «Mondo P.Q. rend hommage à Pierre F. Brault (1939-2014)», dans *Mondo P.Q.*, CIBL 101,5, <http://www.mondopq.com/19-janvier-2014-mondo-p-q-rend-hommage-au-compositeur-pierre-f-brault-1939-2014/>, consulté le 19 janvier 2016.
- DROUIN, Serge (2009). «Chansons cultes pour enfants devenus grands», dans *Canoe.ca*, <http://fr.canoe.ca/divertissement/musique/nouvelles/2009/09/24/11099961-jdq.html>, consulté le 20 novembre 2014.
- FALARDEAU, Mira (2006). *Histoire du cinéma d'animation au Québec*, Montréal, TYPO.
- FAULKNER, Robert R. (2003). *Music on Demand : Composers and Careers in the Hollywood Film Industry*, New Jersey, Transactions Publishers.
- FOLDÈS, Peter (1973). *La Faim*, Québec (province), ONF, 1 fichier vidéo, https://www.onf.ca/film/la_faim, consulté le 5 mars 2013.
- GAUDET, Agnès (2008). «Une quinzaine d'artistes chanteront *Passe-Partout*», *Le Journal de Montréal*, dans *Canoe.ca*, 5 novembre, <http://fr.canoe.ca/divertissement/musique/nouvelles/2008/11/05/7312036-jdm.html>, consulté le 15 décembre 2013.
- GAUDET, Agnès (2010). «On chantera bientôt *Passe-Partout*, volume 2», dans *Rue Frontenac*, 19 octobre, <http://exruefrontenac.com/spectacles/musique/29119-passe-partout-spectacles>, consulté le 15 décembre 2013.
- GAUTHIER, Claude (1969/2002). *Cerf-Volants*, Unidisc, UBK-4143, 1 disque compact. Réédition du disque 33 tours paru en 1969.
- GIROUX, Robert, Constance HAVARD et Rock LAPALME (1996). *Le guide de la chanson québécoise*, édition augmentée, revue et corrigée, Montréal, Triptyque.
- GUERARD, Daniel (1996). *La belle époque des boîtes à chansons*, Montréal, Stanké.
- HELLÉGOUARCH, Solenn (2011). «La pensée de Maurice Blackburn, compositeur de l'ONF», dans *La création sonore – laboratoire de recherche-crédation dirigé par Serge Cardinal*, septembre, <http://creationsonore.ca/creation-sonore.php?resumes-et-travaux>, consulté le 22 octobre 2013.
- HÉTU, Lise (1980). «Les Apprentis-Sorciers, troupe de théâtre amateur», mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- HICKMAN, Roger (2005). *Reel Music : Exploring 100 years of Film Music*, New York, W. W. Norton and Company.
- INTERNET MOVIE DATABASE (s.d.). «Alain Clavier», dans *imdb.com*, <http://www.imdb.com/name/nm0165441/>, consulté le 15 janvier 2016.
- JEAN, Marcel (1993). «Entretien avec Richard Grégoire et Robert M. Lepage», 24 *images*, n° 67, été, p. 20-27.
- JUTRA, Claude (1966). *Rouli-roulant*, Québec (province), ONF, 1 fichier vidéo, <https://www.onf.ca/film/rouli-roulant/>, consulté le 10 mars 2013.
- KALINAK, Kathryn Marie (2010). *Film Music : A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- L'HERBIER, Benoît (2013). «Boîtes à chansons», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/boites-a-chansons-emc/>, consulté le 20 novembre 2014.
- LAMOUREUX, Jacques et Gilles POTVIN (2006). «Film – Musiquede», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/film-scores-emc/>, consulté le 10 mars 2014.
- LARSEN, Peter (2007). *Film Music*, Londres, Reaktion Books.
- LAVOIE, Mathieu (2007). *Le petit guide pour les nouveaux compositeurs du cinéma*, Montréal, Société professionnelle des auteurs et des compositeurs québécois.
- LECLAIR, Stéphane (2011). «Un air d'été: L'été des marionnettes», dans *La Presse.ca*, 22 juillet, <http://www.lapresse.ca/arts/dossiers/un-air-dete/201107/22/01-4420076-lete-des-marionnettes.php>, consulté le 10 mars 2014.
- LES PRODUCTIONS CARLE-LAMY LTÉE (1972a). *Lettre du 10 janvier 1972 à Monsieur Certes du Studio Decca (Paris, France)*, Fonds Pierre Lamy, 2002.0483.17. AR/U04.02C, Cinémathèque québécoise, Montréal.
- LES PRODUCTIONS CARLE-LAMY LTÉE (1972b). *Contrat de production du 12 janvier 1972 entre Pierre F. Brault et les Productions Carle-Lamy ltée pour la musique du film La vraie nature de Bernadette*, Fonds Pierre Lamy, 2002.0483.17. AR/U04.02C, Cinémathèque québécoise, Montréal.
- LINDEMAN, Tracey (2014). «The Beatles played the Montreal Forum 50 years ago this week», dans *cbc.ca* <http://www.cbc.ca/news/canada/montreal/the-beatles-played-the-montreal-forum-50-years-ago-this-week-1.2759271>, consulté le 20 novembre 2014.
- MÉNARD, Denise (2007). «Brault, Pierre», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/pierre-brault-emc/>, consulté le 10 mars 2014.

- MÉNARD, Denise, Suzanne THOMAS et Christopher MOORE (2006). «Office national du film du Canada», dans *L'Encyclopédie canadienne. Historica Canada*, <http://www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/national-film-board-of-canadaoffice-national-du-film-du-canada-emc/>, consulté le 10 mars 2014.
- MORETTI, Pierre (1967). *Un enfant... un pays*, Canada, Québec (province), ONF, 1 fichier vidéo, https://www.onf.ca/film/enfant_un_pays, consulté le 10 mars 2014.
- MORGAN, David (2000). *Knowing the Score: Film Composers Talk about the Art, Craft, Blood, Sweat, and Tears of Writing Music for Cinema*, New York, Harper Entertainment.
- MUNRO, Grant et Ron TUNIS (1966). *The Animal Movie*, Québec (province), ONF, 1 fichier vidéo, https://www.onf.ca/film/the_animal_movie, consulté le 10 mars 2014.
- OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA (s.d.). «Notre collection: Du coq à l'âne», dans *Onf-nfb.gc.ca*, <http://onf-nfb.gc.ca/fr/notre-collection/?idfilm=104>, consulté le 10 mars 2013.
- PASSE-PARTOUT (1997). *Vingt ans, ça se fête*, Promot'elle, PPCD 1181, 1 disque compact.
- PELLETIER, Hélène (1989). *Notre Clémence: Tout l'humour du vrai monde*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.
- PERSPECTIVE MONDE (s.d.). «Indice des prix à la consommation (2005 = 100)», dans *Perspective.usherbrooke.ca*, <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/>.

La dissociation musique/images dans *Jurassic Park* : un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams

Chloé Huvet
(Université Rennes 2/Université de Montréal)

Né en 1932 à New York, John Williams débute sa carrière au contact des principaux compositeurs de l'âge d'or hollywoodien, auprès desquels il fait ses premières armes en matière d'orchestration et d'écriture pour le cinéma, et en tant que pianiste dans les orchestres des studios (Anderson 2009, 463-471). Ce contexte particulier amène Williams à s'inscrire, par son discours, dans la tradition du symphonisme hollywoodien qu'il admire (Elley 1978, 32). Il revendique une approche de la composition relativement similaire à celle pratiquée par les pionniers du classicisme hollywoodien, en se présentant comme le continuateur d'un modèle prégnant¹. Williams prône la création d'une atmosphère musicale en symbiose avec celle du récit, et apparaît ainsi comme l'héritier d'une certaine conception de la musique de cinéma, propre au monde hollywoodien à partir des années 1930. La partition y suit fidèlement le déroulement des images, renforçant leur atmosphère, ponctuant une scène ou réunissant en une séquence cohérente une succession de plans disparates, séparés dans l'espace ou dans le temps. Les remises en cause de cette conception, relativement marginales, concernent davantage le langage musical utilisé que la pratique compositionnelle de Williams par rapport à l'image. Jérôme Rossi et Pierre Berthomieu, en particulier, ont souligné l'écart entre le langage harmonique des symphonistes hollywoodiens et celui de Williams, embrassant aussi bien les apports contemporains de l'atonalité et de la polytonalité que des éléments issus de la modalité, du jazz et du folklore

(Rossi 2011, 113-140; Berthomieu 2013, 133-135). L'esthétique spielbergienne² a quant à elle fait l'objet de travaux récents qui en soulignent la spécificité (Buckland 2006; Berthomieu 2011).

Alors que l'on trouve une pléthore d'articles de revues non spécialisées sur Williams, la littérature scientifique sur le compositeur n'est finalement pas si importante. Aussi bien en langue étrangère que française, seules les publications récentes de Roberto Aschieri (1999), de Jamie L. Webster (2009), de Peter Moormann (2010), d'Alexandre Tylski (2011) et d'Emilio Audissino (2014) sont intégralement consacrées à l'étude de son œuvre. Les ouvrages les plus courants embrassent l'ensemble de la carrière du musicien (Anderson 2009, 463-471), et restent souvent focalisés sur le synchronisme (Kalinak 1992, 184-202; Lerner 2004, 96-108).

Il m'apparaît au contraire intéressant d'analyser les procédés de mise à distance entre la musique et l'image. L'étude de *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993)³ présentée ici vise à interroger l'apport et la singularité de Williams au regard des pratiques antérieures de la dissociation musique/images. Mon approche se veut aussi un moyen de remettre en question le discours historiographique et musicologique dominant sur un compositeur contemporain. De plus, la musique composée par Williams pour ce long métrage, une partition essentielle du compositeur, n'a encore fait l'objet d'aucune recherche

¹ La littérature dominante va dans le même sens, puisque Williams y est très souvent présenté comme « l'héritier direct des grands compositeurs dramatiques hollywoodiens des années 40 » (Lacombe et Rocle 1979, 406). Lacombe et Rocle font de lui le « symbole de la renaissance musicale du cinéma hollywoodien », renouant « avec une tradition que l'on voulait désuète » (*ibid.*), tandis que pour Hubert Niogret, « la musique de John Williams [...] marque un retour à la pratique des années quarante » (1980, 79).

² Williams rencontre Steven Spielberg sur *The Sugarland Express* (1974), avec lequel il entame une collaboration exceptionnellement longue, auréolée de trois Oscars pour *Les dents de la mer* (1975), *E.T. l'extraterrestre* (1982) et *La liste de Schindler* (1993). Les seuls films de Spielberg dont John Williams n'a pas composé la musique sont *Duel* (1971), *La couleur pourpre* (1985) et *Le pont des espions* (2015).

³ Le film narre l'histoire du milliardaire John Hammond, qui parvient à recréer des dinosaures grâce au clonage de leur ADN et décide d'ouvrir un parc d'attractions sur Isla Nublar, à l'ouest du Costa Rica. Avant l'ouverture du parc au public, il demande l'aval de deux paléontologues basés dans le Montana, Alan Grant et Ellie Sattler, du mathématicien Ian Malcolm et de l'avocat Donald Gennaro. Pendant leur visite du parc, ceux-ci sont accompagnés par leurs petits-enfants de John, Lex et Tim Murphy. Alors que le circuit commence, Dennis Nedry, un informaticien corrompu, coupe les systèmes de sécurité et vole les embryons pour les revendre à une compagnie concurrente. Pendant ce temps, une violente tempête éclate, et les dinosaures s'échappent de leurs enclos. Les visiteurs sont alors livrés à eux-mêmes, face à des prédateurs redoutables.

musicologique approfondie⁴. Ce choix a aussi été motivé par l'appartenance du film au genre de la science-fiction, dans lequel Williams s'est illustré à de nombreuses reprises. Suivant immédiatement *E.T. l'extraterrestre* (1982) dans la filmographie de science-fiction de Spielberg, *Jurassic Park* révèle une approche singulière de la composition, emblématique de ce que Pierre Berthomieu qualifie de «merveilleux bicéphale» qui s'exprime à travers une musique plus sombre et inquiétante (1996, 73). Enfin, *Jurassic Park* constitue un marqueur fort dans l'histoire du cinéma, des technologies⁵ et de la musique de film. Il se démarque des films antérieurs de science-fiction et «de monstre», aussi bien sur les plans scénaristique et visuel, que sonore et musical.

À partir d'une définition des principes compositionnels du symphonisme hollywoodien, j'étudierai dans un premier temps où Williams se situe par rapport à ce courant, puis j'établirai en quoi sa pratique du décalage musique/images apparaît en partie, mais en partie seulement, héritée de l'âge d'or. Je m'intéresserai ensuite à l'extension des écarts déjà identifiés entre musique et images – effets d'annonce, écarts rythmiques et de caractère, mise en valeur différente entre la musique et les images – à d'autres paramètres peu explorés par les symphonistes de l'âge d'or. Enfin, j'interrogerai les modes de dissociation qui semblent propres au compositeur. Les partitions d'orchestre de Williams étant particulièrement difficiles d'accès car inédites, les exemples musicaux présentés ici sur portées sont issus de ma propre transcription à partir du DVD (Spielberg 2005).

John Williams et le symphonisme hollywoodien

Définition et caractéristiques musicales du symphonisme de l'âge d'or

Le symphonisme hollywoodien désigne un courant musical dominé par de nombreux compositeurs d'Europe de l'Est émigrés aux États-Unis à la fin des années 1920 : Max Steiner (1888-1971), ancien élève de Gustav Mahler,

Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), musicien à l'opéra de la cour de Vienne, Franz Waxman (1906-1967), ou encore Dimitri Tiomkin (1894-1979). Dès le début des années 1930, sous l'impulsion de ces compositeurs, la musique de cinéma américaine évolue vers une plus grande présence au sein du film, assurant ainsi une continuité dramatique. La pratique du synchronisme – terme désignant une musique en accord à la fois avec le climat émotionnel d'une scène et l'action représentée, mais aussi avec le rythme et le mouvement des images – se généralise. Ce procédé est lié à certaines améliorations techniques contribuant à l'essor du cinéma classique hollywoodien⁶, qui permettent des effets de synchronicité relativement précis (notamment grâce à l'inscription de la musique sur le même support que l'image). Les critères emblématiques du fonctionnement des partitions classiques ont été relevés par Claudia Gorbman (1987, 73). Dans une esthétique privilégiant la narration et le dialogue, la musique n'est pas présente dans le champ et ne doit pas susciter une attention consciente du spectateur. Par sa puissance rhétorique, elle «est en elle-même un signifiant d'émotion⁷» (*ibid.*). Elle ponctue la narration en signalant ses différentes étapes, le point de vue adopté, le cadre, les personnages, et illustre l'action. La musique avait également pour vocation de renforcer l'unité en estompant le caractère parfois abrupt du montage, notamment par le biais des reprises thématiques, les leitmotivs⁸, et l'instrumentation (*ibid.*). Les critiques adressées au symphonisme hollywoodien – notamment en France, dans la foulée de Maurice Jaubert (1900-1940)⁹ – se sont cristallisées autour de plusieurs de ces aspects : l'importance quantitative et la fonction «illustrative» de la partition, soumise aux inflexions des dialogues et à l'enchaînement de l'action.

Williams, héritier des pionniers du symphonisme hollywoodien ?

Les compositeurs américains font preuve d'une conception fort différente quant au synchronisme musique/images.

⁴ Seul Peter Moormann y consacre un chapitre de son ouvrage analytique sur la musique des films de Steven Spielberg (2010, 325-329).

⁵ En 1993, Spielberg et les studios Universal s'associent pour créer le *Digital Theater System* (DTS), un système numérique à six canaux très peu coûteux présentant la particularité d'inscrire la bande sonore sur un disque à synchroniser avec l'image lors des projections. Rappelant le procédé du Vitaphone des années 1920 (Buhler, Neumeyer et Deemer 2010, 393), il assure une grande qualité de rendu sonore. *Jurassic Park* est le premier film à utiliser ce système, qui par la suite sera le plus largement diffusé au monde ; des contrats ont été signés avec la société de production Amblin, ainsi qu'avec les studios MGM, New Line et Paramount (Allen 1998, 119).

⁶ Ces progrès sont dus tout d'abord aux brevets déposés dès 1925 par Harry, Sam, Albert et Jack Warner, parmi lesquels celui du Vitaphone (août 1926) : la musique est enregistrée sur disque et synchronisée avec le projecteur, remplaçant ainsi l'accompagnement des films en temps réel par des instrumentistes. Puis, avec l'avènement du son «optique» du Movietone inauguré par la Fox Film Corporation en 1927, elle est directement inscrite sur le bord de la pellicule, résolvant ainsi les problèmes de synchronisation (Roy 2007, 221). Ce procédé à son optique par piste photographique latérale devient rapidement le nouveau standard.

⁷ «[Music] is a signifier of emotion itself», ma traduction.

⁸ Le leitmotiv est un motif musical plus ou moins long, caractérisant un personnage, une idée, un sentiment ou un objet, qui revient quand celui-ci est présent ou évoqué.

⁹ Jaubert est l'un des premiers musiciens à fustiger la pratique du synchronisme et la longueur des compositions hollywoodiennes, en particulier dans sa conférence londonienne de 1936 (Jaubert 1936, 115) où il évoque en des termes virulents la partition de Max Steiner pour *La patrouille perdue* de John Ford (1934). Les critiques et compositeurs français ont eu tendance à reprendre et systématiser les critiques de Jaubert dans leur propre discours.

Comme le rappellent James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, «l'idéal revendiqué par Max Steiner pour l'accompagnement des films était que la musique "aille à la scène comme un gant"¹⁰» (2010, 105). Williams se dit fier de s'inscrire dans une filiation prestigieuse, trouvant ses racines parmi les pionniers du symphonisme (Elley 1978, 32). Engagé comme pianiste par Columbia Pictures dès 1956, il côtoie régulièrement Dimitri Tiomkin, les frères Alfred (1901-1970) et Lionel Newman (1916-1989), et leur neveu Emil (1911-1984), qui l'impliquent de manière croissante dans l'orchestration ou l'adaptation de certains de leurs *cues*¹¹. Williams évoque souvent leurs noms en des termes élogieux (Elley 1978, 32 ; Thomas 1991, 12). Pianiste dans les orchestres de Franz Waxman, pour qui il a « joué plus souvent que pour n'importe quel autre compositeur de l'ancienne génération¹² » (Berthomieu 2009, 167), il revendique une grande proximité avec la conception musicale de ce dernier : «[je] crois qu'en ce qui concerne l'approche de la composition pour le cinéma, la mienne pourrait être identique à la sienne¹³ » (cité dans Elley 1978, 32). De même que Steiner prônait une symbiose entre le film et la musique, William déclare sans ambiguïté : «je crois que l'un des principaux objectifs de la composition pour le cinéma est de tenter de créer une atmosphère musicale qui s'accordera avec le film¹⁴ » (cité dans Thomas 1991, 6). La musique doit donc être en accord avec l'atmosphère et la temporalité de la scène, renforcer l'action et en souligner ponctuellement les moments importants. Williams revendique notamment cette approche dans *E.T. l'extraterrestre* et *Hook ou la revanche du Capitaine Crochet* (Steven Spielberg, 1991) (Fourgiotis 1992 ; Sunshine 2002, 144). Le premier épisode de la saga *Star Wars* (George Lucas, 1977) apparaît comme le fer de lance de cette conception¹⁵. Ce « gigantesque cycle héroïque » (Chion 1995, 160) marque les esprits non seulement par la richesse et l'inventivité de son univers visuel et sonore, mais aussi par la singularité de sa musique. *Star*

Wars signe en effet le retour d'un type d'écriture pour grand orchestre symphonique, affirmé dès le générique initial par un synchronisme éclatant entre musique et image, précédé d'un grand silence théâtral. Considéré désuet depuis la fin des années 1960 et délaissé au profit de *playlists* au succès commercial certain dans la plupart des films du Nouvel Hollywood¹⁶, le grand orchestre opère alors un retour en grâce saisissant et couronné de succès. Cette renaissance, liée notamment à l'avènement du *Dolby Stéréo* en 1977, découle aussi de la formation même de Williams, de ses modèles et de son goût pour l'orchestration. William Darby et Jack Du Bois entérinent la filiation du compositeur avec le symphonisme : «Williams prête l'oreille aux premiers temps de Hollywood et renoue avec les approches de Max Steiner, Alfred Newman et Victor Young » (1990, 521).

Ce rapprochement a pour corollaire une reprise des critiques adressées jadis aux pionniers du symphonisme, reportées cette fois sur Williams. Elles concernent la mobilisation d'un orchestre massif, «pompière» selon Alain Garel (1979, 84), la longueur des partitions, l'ancrage tonal de son langage, jugé moins «novateur» que celui de Jerry Goldsmith ou Bernard Herrmann (Garel 1979, 84 ; Niogret 1980, 79). En cela, Williams serait davantage un habile artisan réutilisant des formules efficaces du passé qu'un véritable créateur. Ces critiques vont de pair avec la dépréciation du cinéma de divertissement, que pointe avec justesse Pierre Berthomieu : «Williams s'est trouvé associé aux plus grands succès commerciaux de Spielberg [...]. Impardonnable péché » (1996, 72). Enfin, comme le rappelle Nicolas Saada, les relations musique/images pratiquées par Williams sont parfois réduites à un synchronisme généralisé et illustratif (2011, 11), «avec ce que cela comporte d'éléments pléonastiques » (Garel 1979, 83). De telles assertions apparaissent discutables¹⁷ et leur application à Williams appelle à être interrogée. Alors que la pratique d'un décalage entre musique et image n'apparaît que très rarement dans

¹⁰ «[C]omposer Max Steiner said that his ideal for underscoring was that the music "fits the scene like a glove" », ma traduction.

¹¹ Selon Philip Tagg, le mot *cue* signifiait originellement «signal d'entrée», mais son sens s'est étendu à l'ensemble de «la musique qui se fait entendre à partir du signal jusqu'au prochain "silence musical" » (2007, 3).

¹² «I did more playing for him than any single one of the older generation of composers », ma traduction.

¹³ «[I] think as far as an approach to film goes, mine may be the same as his », ma traduction.

¹⁴ «I think that one of the principal goals in writing for film music is to try to create a musical atmosphere that will marry with the film », ma traduction.

¹⁵ Williams a bien entendu déjà fait appel à la musique symphonique dans des compositions antérieures, et notamment dans son corpus de films catastrophe – *L'aventure du Poséidon* (Neame, 1972), *La tour infernale* (Guillermin, 1974), *Tremblement de terre* (Robson, 1974) puis *Les dents de la mer* (Spielberg, 1975) –, mais *Star Wars* lui confère une visibilité exceptionnelle.

¹⁶ Le Nouvel Hollywood regroupe un ensemble de films présentant les caractéristiques suivantes : «[un] irrespect systématique à l'égard des règles classiques de l'intrigue et de l'évocation chronologique des événements ; un doute sur les motivations des personnages et partant, un jugement moral (souvent) relégué au second plan ; une sympathie pour les marginaux ; un rapport frontal au sexe et à la violence ; un scepticisme chronique à l'égard de toute forme d'autorité ; le dévoilement du cinéma comme médium qui rend visibles les mécanismes de fabrication du film ; un goût pour la relecture et la déconstruction critiques des genres ; enfin, une volonté de substituer à l'horizon artificiel du cinéma hollywoodien et des réponses qu'il apporte, la beauté d'un parcours incertain qui s'achève par une série de questions » (Thoret 2006, 27). Pour ce qui est du montage et de la réalisation, les recherches des metteurs en scène portent sur l'utilisation généralisée de faux-raccords, d'images floues, de plans peu éclairés ou surexposés, d'arrêts sur image, de la « caméra à l'épaule », du *split screen* (écran divisé), de chevauchement des dialogues, de l'emploi extrême du téléobjectif, de la violence des zooms, de la brusquerie des *cuts* ou encore de la rapidité des panoramiques générant une image brouillée, qui participent d'une « imagerie psychédélique » (Jullier et Marie 2009, 183).

¹⁷ De quels éléments pléonastiques, par rapport à l'image, la musique peut-elle être porteuse ? La notion de redondance a notamment été contestée par Michel Chion dans son ouvrage sur la musique de film (1995).

les études sur les compositions antérieures de Williams, une analyse méticuleuse de la partition de *Jurassic Park* permet justement de mettre au jour un hiatus entre le discours dominant et la pratique effective du compositeur.

Des décalages musique/images en partie issus de l'âge d'or

Il convient tout d'abord de préciser que le symphonisme pratiqué dès les années 1930 ne saurait se réduire à une musique illustrative ou à un simple soutien musical des images. Certains procédés de mise à distance – effets d'annonce, décalage rythmique, mise en valeur différente entre la musique et l'image, écart de caractère – sont déjà pratiqués par les compositeurs des films classiques hollywoodiens. Toutefois, ils revêtent des formes différentes dans *Jurassic Park*. Williams ne se contente pas de reprendre ces types de décalage entre musique et image, mais diversifie leurs utilisations. Je me référerai ici à quelques reprises – mais non exclusivement – à la musique composée par Max Steiner pour *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), en tant qu'exemple particulièrement représentatif des pratiques des pionniers du symphonisme hollywoodien.

Les effets d'annonce

L'effet d'annonce musical temporalise le tissu dramatique et conditionne la lecture du spectateur. Dans les compositions de l'âge d'or, il prend souvent une forme largement répandue et relativement exclusive : une harmonie dissonante appelée « stinger » (un *sforzando* musical reposant souvent sur l'énoncé d'un cluster et utilisé pour accentuer une tension dramatique soudaine) – l'« accord-surprise » chez Steiner (Paulus 1997, 93) –, est énoncée sur un gros plan d'un personnage réagissant à quelque chose situé hors champ, suivi ensuite d'un plan qui en dévoile la cause¹⁸. Dans *Jurassic Park*, la musique peut tout d'abord devancer l'image par son caractère propre, notamment dans la scène qui suit la séquence d'ouverture. En synchronisation avec le zoom sur le morceau d'ambre éclairé par les lampes frontales, un accord de *si* bémol mineur enrichi d'une septième, au caractère sombre et menaçant, est énoncé en crescendo dans le registre grave par les cordes, les cors et le tuba, et ponctué par de rapides arpèges descendants à la harpe. Alors que la mise au point dévoile la présence d'un moustique dans l'ambre, le chœur énonce sur le son « awe » un accord de *ré* mineur *pianissimo*, suivi d'un crescendo dans le registre grave. Cet accord se mue en cluster (*do* dièse-*ré-mi-fa*) dans

une nuance *forte* puis decrescendo, soutenu par les cors, les trompettes et les cordes qui renforcent son caractère tendu et sinistre. La musique crée ici un double effet d'annonce, en conférant une importance et une gravité au plan du moustique emprisonné, comme s'il s'agissait d'une relique inestimable. Par ailleurs, le caractère sinistre de la musique laisse présager de sombres événements à venir, liés à la découverte du moustique – et donc à des échantillons d'ADN de dinosaures –, créant un décalage par rapport au plan, exempt en soi de toute connotation alarmiste.

Le timbre instrumental utilisé peut aussi générer un effet d'annonce. Ainsi, peu après l'arrivée des personnages sur Isla Nublar, en synchronisation avec un panoramique montrant les voitures avancer dans une vaste prairie, un motif allègre est énoncé en *mi* majeur dans l'aigu. L'effet de scintillement produit par les broderies en anapeste dans l'aigu aux flûtes, clarinettes, célesta et piano, les interventions de cloches, de triangle, de grelots, et les *glissendi* de harpe ajoutent une touche de féerie à cette séquence et créent un effet d'anticipation sur l'image : cette prairie est le lieu de la rencontre avec le merveilleux (les dinosaures vivants). Le choix d'une reprise thématique peut aussi créer une anticipation. Dans le dernier tiers du film, quand Robert Muldoon prend en chasse le vélociraptor et s'avance, aux aguets, une nouvelle section débute en synchronisation avec le zoom sur le personnage, ponctué par des bruits de jungle. Il est intéressant de constater que ce n'est pas le thème du chasseur qui est ici repris mais le motif des prédateurs (exemple 1, page suivante). Il est énoncé dans un caractère furtif et une nuance *piano* aux trois flûtes basses, à la clarinette basse et au piano. Les roulements de marimba, les pédales aux barytons et aux cors, et les petites cellules de croches à la clarinette basse, entretiennent l'attente. Outre la tension de ses intervalles constitutifs, le caractère inquiétant du motif est renforcé par le registre grave et les choix d'instrumentation.

La musique suggère donc que Muldoon est pris en chasse par les vélociraptors – et non l'inverse, comme le personnage le croit –, et précède l'image (Muldoon est dévoré peu après). L'effet d'annonce est ainsi suscité par une palette relativement diverse de procédés musicaux, que Williams élargit par rapport aux pratiques plus restreintes de l'âge d'or.

La musique s'inscrit également parfois en porte-à-faux vis-à-vis du rythme des images¹⁹. Lorsque Lex Murphy s'installe

¹⁸ On en trouve un exemple caractéristique dans *Casablanca*, quand Ilsa menace Rick d'un revolver pour obtenir les laissez-passer : un « stinger » retentit d'abord lorsque Rick se retourne et se fige en voyant quelque chose hors champ, tandis que le plan suivant dévoile le geste d'Ilsa. Dans *Ben-Hur* (Wyler, 1959), Miklós Rózsa accompagne par des « stingers » les gros plans sur le visage du géôlier puis de Drusus, lorsqu'ils pénètrent dans la cellule où sont emprisonnées la mère et la sœur de Judah. Ce n'est pas ici un plan qui dévoile la cause de leur réaction horrifiée mais leurs paroles (elles sont devenues lépreuses).

¹⁹ Dans *Casablanca*, par exemple, la musique accélère le rythme de l'image dans la scène où Renault, surveillé par Rick, fait comprendre au major Strasser que les personnages ont tramé un plan à leur insu (Paulus 1997, 97-99).

The musical score for Example 1 is written for three instruments: Flûte basse (Bass Flute), Clarinette basse en Sib (Bass Clarinet in B-flat), and Piano électrique (Electric Piano). The music is in 4/4 time. The Flûte basse and Clarinette basse en Sib parts are in the treble clef, while the Piano électrique part is in the bass clef. The score shows a melodic line with a crescendo and a glissando, starting with a piano (*p*) dynamic.

devant l'ordinateur de la salle de contrôle pour remettre le système en marche à la fin du film, la temporalité musicale très étale s'écarte de celle de l'action et de la précipitation des personnages, qui doivent faire face à une véritable course contre la montre pour échapper aux vélociraptors.

La mise en valeur musicale d'un seul aspect de l'image

L'accompagnement musical peut aussi générer un certain écart en accentuant un seul des éléments présents à l'image²⁰. Au début du film, sur le plan rapproché de John Hammond tendant un verre de champagne à Alan Grant, l'accompagnement très consonant et dynamique est principalement construit sur des intervalles de quintes et de quarts justes, qui circulent rapidement entre le hautbois et la flûte, dans une nuance douce. Ces sonorités modales (par l'absence de tierces) sont soutenues par les superpositions de quintes justes aux violons et des quintes justes descendantes en pizzicato aux violoncelles. La musique gagne le registre aigu à mesure que les choses se précipitent à l'écran. Alors que Hammond tente de vaincre les réticences des paléontologues en leur proposant de financer leurs fouilles futures, le cor anglais et les cors énoncent une petite cellule entraînante (exemple 2), prolongée en écho par des triolets de doubles croches en crescendo au hautbois et à la clarinette, sur des trilles et des trémolos de cordes.

Exemple 2 : Williams, *Jurassic Park*, DVD [12:28-12:32]

The musical score for Example 2 is written for Cor anglais et cors en Fa (English Horn and Horns in F). The music is in 4/4 time. The score shows a melodic line with a crescendo, starting with a piano (*p*) dynamic.

Introduite par un *glissando* ascendant à la harpe, cette cellule est ensuite reprise dans l'aigu par les violons puis les cors, alors qu'Ellie et Alan acceptent avec enthousiasme de venir sur l'île. Les ponctuations de quintes justes à la flûte, au célesta, aux violons et aux violoncelles en pizzicato, renforcent le caractère jubilatoire de cette transposition du motif sur les plans du timbre et du registre. Une montée conjointe et dynamique à tout l'orchestre en crescendo, et un grand *glissando* ascendant de harpe accompagnent le plan des trois personnages qui trinquent. La musique, qui se mêle à leurs rires, met donc l'accent sur l'excitation des protagonistes. Malgré tout, elle ne prend pas en compte un autre aspect de la séquence, pourtant important, que résume ainsi Warren Buckland : « [l]a fin de la scène nous laisse avec l'impression que deux paléontologues travailleurs, témoignant d'une intégrité morale, sont achetés et exploités par un riche entrepreneur²¹ » (2006, 179). Jean-Pierre Godard va dans le même sens en remarquant que « tout le monde se laisse acheter au nom de la science » (2003, 96). La musique met donc en avant le côté palpitant de l'aventure et laisse de côté l'aspect moins reluisant de l'arrangement entre les trois personnages.

De surcroît, dans plusieurs scènes, on remarque une absence de soulignement musical de l'action, pourtant marquante. Ainsi, lorsque les héros sont attaqués dans les conduits d'aération à la fin du film, le saut du vélociraptor qui tente d'attraper Lex Murphy n'est pas mis en relief musicalement²². Pourtant, la gueule du dinosaure fait une irruption soudaine et violente au tout premier plan, amplifiée par son cri strident. De manière intéressante, ce procédé de non-accentuation musicale est fréquemment employé par Williams, créant un décalage vis-à-vis des attentes des spectateurs. Dans la seconde partie des *Dents de la*

²⁰ Irena Paulus en relève un exemple emblématique dans *Casablanca*, dans la scène du *flashback* « où Rick et Ilsa boivent du champagne à La Belle Aurore, juste avant l'entrée des Allemands dans Paris. Ils se tiennent tous les deux près du piano, où Sam joue [et chante] "As time goes by". À la différence de Rick, attendri et heureux en dépit du danger, Ilsa est grave et inquiète, car elle sait qu'elle va devoir rompre avec lui. Ses pensées ne trouvent pas d'écho dans la musique » (Paulus 1997, 90).

²¹ « At the end of this scene, we are left with the impression of two hardworking palaeontologists [*sic*] with moral integrity being bought and exploited by a rich entrepreneur », ma traduction.

mer (Steven Spielberg, 1975) par exemple, lorsque Martin Brody, Quint et Matt Hooper tentent d'attirer le requin près de leur bateau pour le tuer, la cellule musicale annonciatrice de l'approche du monstre, énoncée dès le générique de début, n'est cette fois pas entendue au moment précis où la gueule terrifiante de l'animal apparaît subitement à l'écran, dans une intrusion soudaine du cadre : le choc de l'image se voit ainsi considérablement intensifié. En effet, le spectateur n'a pas revu le requin depuis un bon moment dans le film et a presque perdu l'idée de sa trace, tout comme les personnages eux-mêmes, qui désespèrent d'arriver à l'appâter. Afin de susciter une surprise violente chez le spectateur, la musique se retire en tant qu'indice.

Outre cette sélection dans ce qui, à l'écran, appelle à être souligné, Williams compose aussi de manière récurrente une musique au climat émotionnel opposé à celui des images, comme dans les partitions du symphonisme hollywoodien. James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer en relèvent un exemple significatif dans *Casablanca*, lorsque Rick demande à Sam de jouer «As Time Goes By» après avoir revu Ilsa :

[I]'atmosphère musicale et l'état d'esprit des personnages ne sont pas synchrones : la douce ballade sentimentale et amoureuse est vivement contredite par l'ébriété belliqueuse de Rick et sa colère liées à l'apparition d'Ilsa plus tôt cet soir-là [...], et par la nervosité de Sam, suscitée par la situation et les conséquences possibles de la mauvaise humeur de Rick²³ (2010, 108-109).

Il convient cependant d'observer que ce décalage s'inscrit au sein d'une musique diégétique²⁴ ; l'emploi est plus rare dans les films classiques hollywoodiens lorsqu'il s'agit d'une « musique de fosse²⁵ ». Ces effets se révèlent en outre relativement ponctuels et sont loin de prévaloir. Williams, quant à lui, fait un usage relativement étendu de ce procédé. Quand Alan Grant, et Lex et Tim Murphy prennent conscience du rôle désastreux joué par l'ADN amphibie²⁶, un panoramique en plongée dévoile la présence de traces de pattes s'éloignant des coquilles vides. Un accord dissonant de *do* mineur émaillé d'un *fa* dièse confère une noirceur à ce plan, renforcée par les nombreux frottements des arpèges descendants aux flûtes, cymbalum et piano. La résolution

sur un accord parfait de *do* mineur dans le grave ponctuée de manière inquiétante la conclusion de Grant («la vie a trouvé son chemin²⁷»). Le caractère sombre et sinistre de la musique se révèle ainsi en décalage avec le plan choisi (des traces de petites pattes) et la réaction du personnage, qui sourit pensivement.

La musique entre par ailleurs à l'occasion en contradiction avec des scènes au caractère victorieux, comme lorsque John Hammond fait couper le système électrique après le sabotage de Dennis Nedry, dans le second tiers du film. Toute la scène est accompagnée d'accords tendus en valeurs longues, dont les notes se modifient légèrement à chaque fois, créant des effets de miroitements inquiétants. Les superpositions d'accords font place progressivement à des agrégats très dissonants (exemple 3, page suivante).

Une superposition tendue d'un accord de septième diminuée de *ré* mineur et d'un accord parfait de *si* mineur clôt le *cue*. Or, cette grande tension apparaît en décalage par rapport à la situation puisque les manipulations néfastes de Dennis Nedry ont été effacées avec succès. Ray Arnold se veut d'ailleurs très rassurant malgré les questions qu'on lui pose. Pourtant, la musique (de concert avec le visage inquiet de Robert Muldoon) ne laisse rien présager de bon, et ne confère aucun sentiment d'apaisement ou de triomphe à la remise en marche réussie du système électrique²⁸.

Une extension des écarts entre musique et image

Dans *Jurassic Park*, les décalages entre musique et images ne se limitent pas à ceux auxquels ont eu recours les pionniers du symphonisme, mais sont étendus à d'autres paramètres, tels l'usage du silence à des endroits peu habituels, le soulignement musical de la discontinuité du montage, et la dissociation des références visuelles et musicales. La singularité de la pratique musicale de Williams procède, en partie, de l'évolution même du genre de la science-fiction et de la position esthétique du réalisateur. En effet, en 1940-1950, les films sont hantés par la menace de la bombe atomique, générant des mutations animales monstrueuses²⁹ ou humaines³⁰, et la peur d'une invasion extraterrestre destructrice³¹. Si *Jurassic Park* «ne balaie en rien la menace des ténèbres» (Berthomieu 2011, 546), il s'inscrit dans une

²² Une simple tenue de *ré* en crescendo aux trompettes accompagne le plan.

²³ «The moods of music and characters are not in sync: the sweet sentimental love ballad is sharply contradicted by Rick's bellicose drunkenness and anger at Ilsa's appearance earlier that evening [...] and by Sam's nervousness about the situation and about the potential consequences of Rick's bad mood», ma traduction.

²⁴ Il s'agit d'une musique dont la source existe concrètement dans l'univers fictionnel du film, et que les personnages peuvent entendre.

²⁵ Ce terme, inventé par Michel Chion, désigne une musique «que le spectateur réfère par élimination à une fosse d'orchestre imaginaire [...] qui souvent accompagne ou commente l'action et les dialogues, sans en faire partie» (Chion 1995, 189).

²⁶ Alors que les scientifiques pensent avoir créé uniquement des dinosaures femelles, l'ADN de grenouille qui leur a été injecté leur permet en fait de changer de sexe au cours de leur croissance – ce qui a alors rendu possible leur reproduction en milieu sauvage.

²⁷ «[L]ife found a way», transcription des sous-titres français du DVD.

²⁸ On trouve des emplois similaires de décalage musical dans la scène où Robert Muldoon prend en chasse un vélociraptor pour protéger Ellie Sattler, et dans la scène où celle-ci remet progressivement en marche les lumières depuis la remise.

The musical score for this scene from *Jurassic Park* is written for a full orchestra. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes parts for Flûtes, Cor anglais, Clarinettes en Sib, Bassons, Cors en Fa, Synthétiseur, Violons, Altos, and Violoncelles et contrebasses. The music is characterized by long, sustained notes and a slow, majestic tempo.

vision du genre plus optimiste et surtout plus distanciée, parfois proche du second degré. Spielberg explique : « George [Lucas] et moi, on s’amuse avec nos films. On ne les prend pas autant au sérieux³² » (Sragow 2000, 117). Ce changement d’optique favorise une plus grande distance musique/images.

La place du silence

Précisons tout d’abord que Williams se dissocie de l’esthétique musicale qui dominait dans les films de science-fiction antérieurs³³, en particulier les sonorités étranges et électroniques. Par ailleurs, contrairement à ce que l’on pourrait croire, le compositeur se démarque du « cent pour cent musical » pratiqué dans les films classiques hollywoodiens. Si la majeure partie du film est musicalisée, une place importante est accordée au silence. Alors que la

découverte de plusieurs espèces de dinosaures herbivores est accompagnée par des mélodies au caractère majestueux ou plus intime, les premières visions des carnivores, elles, ne sont pas musicalisées. Lors du premier contact des héros avec les vélociraptors (adultes) dans le premier tiers du film, l’accompagnement orchestral s’interrompt sur le plan du bébé vélociraptor remuant dans les mains d’Alan Grant. L’absence de toute transition musicale avec le plan suivant renforce la brusquerie du montage : des sons stridents – répliques beaucoup plus inquiétantes des couinements de la petite créature – se font entendre sans préavis, alors que la musique du plan précédent était dans une dynamique assez douce. De fait, la scène du déjeuner des vélociraptors, où les personnages observent pour la première fois leur méthode d’attaque, est uniquement accompagnée par les effets sonores. L’efficacité des plans

²⁹ *Des monstres attaquent la ville* de Gordon Douglas (1954) et *Tarantula* de Jack Arnold (1955) en sont des exemples significatifs.

³⁰ Voir par exemple *L’homme qui rétrécit* de Jack Arnold (1957).

³¹ Citons à titre d’exemples *The Man from Planet X* d’Edgar G. Ulmer (1951), *La chose d’un autre monde* de Christian Nyby et Howard Hawks (1951), *La guerre des mondes* de Byron Haskin (1953), *L’invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel (1956) ou encore *Danger planétaire* d’Irwin S. Yeaworth Jr. (1958).

³² « George [Lucas] and I have fun with our films. We don’t take them as seriously », ma traduction.

³³ Dès les années 1950, les films de science-fiction possèdent une signature sonore caractéristique, délaissant le grand orchestre symphonique (même si celui-ci reste présent dans certains cas) au profit de la mise en valeur de synthétiseurs ou d’instruments électroniques comme le thérémine et les ondes Martenot, afin de générer des sons étranges, inouïs, comme venus d’un autre monde. Dimitri Tiomkin est parmi les premiers à déterminer les canons musicaux du genre dans sa partition pour *La chose d’un autre monde* (1951). Il est notamment suivi dans cette voie par Bernard Herrmann dans *Le jour où la Terre s’arrêta* de Robert Wise (1951), puis Louis et Bebe Barron dans *Planète interdite* de Fred McLeod Wilcox (1956).

choisis (plongée et mouvements nerveux de caméra sur de grands feuillages violemment agités, réaction horrifiée, dégoûtée ou passionnée des différents personnages, filmés en contreplongée depuis l'enclos puis par un léger panoramique), n'en est alors que plus forte. L'attaque du tyrannosaure intervient également dans un silence effrayant, ponctué par le bruit sourd de ses pas qui font trembler les verres d'eau, et le crépitement de la pluie. Le son de ses pas, sa haute taille et son rugissement, ainsi que les plans qui dévoilent progressivement l'intégralité de l'animal, confèrent seuls à cette scène toute sa puissance. Contre toute attente, la séquence n'est pas musicalisée ; ce « silence générique³⁴ » (Théberge 2008, 62), se démarquant de la tradition d'accompagnement musical de ce type de scène, témoigne de la solitude des personnages face au danger et rend la séquence d'autant plus terrifiante³⁵. Les effets sonores, minutieusement construits par le *sound designer* Gary Rydstrom, revêtent ici une fonction très dramatique habituellement dévolue à la musique : « [Rydstrom] insufflé un sentiment de terreur en suggérant à la fois la taille et la proximité de la menace, à travers la création d'une stratification dense d'effets sonores dans les basses fréquences, associés à un grondement rythmique semblable au son d'un orage qui s'approche³⁶ » (Whittington 2013, 61). Or, on peut opposer ce traitement d'une rencontre avec des créatures fantastiques hostiles à celui adopté par Dimitri Tiomkin dans *La chose d'un autre monde* de Christian Nyby et Howard Hawks (1951) : toute la séquence où les militaires atterrissent sur les lieux de l'écrasement de la « météorite », la découverte des restes de la soucoupe et de son occupant sous une couche de glace puis les manœuvres pour la faire fondre et en extirper l'extraterrestre, sont accompagnées par une musique dramatique qui maintient le sentiment d'attente. Un traitement similaire intervient dans *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack (1933) quand Ann Darrow est livrée en sacrifice au gorille géant, qui apparaît alors pour la première fois dans le film.

Chez Williams, la musique peut donc se révéler absente des passages où elle serait le plus attendue, et qui seraient traditionnellement accompagnés par l'orchestre, mais aussi à des moments plus ponctuels (et non à l'échelle d'une scène entière), où le spectateur attendrait logiquement un soulignement – ou du moins un accompagnement musical. Ainsi, l'interruption tendue de Robert Muldoon annonçant

l'arrivée des personnages devant l'enclos du tyrannosaure³⁷ n'est pas soulignée par un *stinger*. Le zoom sur le visage inquiet et concentré de Muldoon, ainsi que le travelling latéral au ras du sol sur les voitures qui passent lentement devant la clôture, ne sont accompagnés d'aucune musique. Plus loin, le panoramique, cadrant en légère plongée et en gros plan la bombe de mousse à raser dans laquelle Dennis Nedry doit stocker les embryons volés, n'est pas davantage souligné musicalement, alors que l'objet revêt une importance dramatique forte³⁸.

Par ailleurs, l'apparition des créatures est parfois privée de musique. Tandis que dans *King Kong*, par exemple, un *stinger* retentit en synchronisation avec le surgissement de la tête du gorille géant à l'une des fenêtres d'un immeuble de New York, suscitant la frayeur des occupants de la chambre, l'apparition du vélociraptor en ombre chinoise sur une paroi de la grande salle à manger dans le dernier tiers de *Jurassic Park*, puis les plans sur ses naseaux, son œil et sa gueule vus à travers le hublot de la cuisine, ne sont accompagnés d'aucune musique. Le zoom sur la gelée qui tremble dans la main de Lex Murphy et les bruits de respiration du vélociraptor, projetant de la buée sur la vitre, en sont d'autant plus angoissants. Dans cette même scène, Williams prend d'ailleurs le contre-pied des traditions compositionnelles de l'âge d'or. La brusque ouverture de la porte par le vélociraptor est soulignée par des *glissandi* de cordes dans le suraigu et des triples croches ascendantes aux clarinettes basses, contrebasses et bassons, mais dans une nuance *decrescendo pianissimo* qui s'avère surprenante alors que le monstre *pénètre* dans la cuisine. Enfin, les diverses séquences de retrouvailles (celles d'Alan Grant et Ellie Sattler par exemple) ne sont pas musicalisées, ce qui s'avère inattendu dans ce type de scènes pouvant donner lieu, chez d'autres compositeurs, à des effusions lyriques, sentimentales ou victorieuses. En outre, les plans sur les gâteaux et friandises colorées que Lex et Tim Murphy découvrent dans la salle à manger et dégustent avec plaisir ne sont accompagnés d'aucune musique, contrairement à la scène de banquet imaginaire dans *Hook ou la revanche du Capitaine Crochet*, par exemple³⁹. Spielberg et Williams sélectionnent donc minutieusement les scènes dramatiques à accompagner de musique et celles où elle sera absente, et accordent une place importante au silence dans des passages dramatiques appelant pourtant un emploi musical relativement convenu.

³⁴ Ma traduction de « generic silence ». Théberge invente cette terminologie pour qualifier les pratiques sonores novatrices de *Dancer in the Dark* de Lars von Trier (2000) par rapport aux normes de la comédie musicale.

³⁵ Il en va de même pour la scène où le tyrannosaure prend en chasse les gallimimus, dont l'un est dévoré sous les yeux d'Alan Grant, de Lex et de Tim Murphy.

³⁶ « [Rydstrom] establishes a sense of terror by implying both the size and proximity of the threat by creating a dense layer of low-frequency effects in conjunction with a pattern of rhythmic thrumming akin to the sound of an approaching thunderstorm », ma traduction.

³⁷ « Silence tous les deux ! » (« Quiet! Both of you! », transcription des sous-titres français du DVD).

³⁸ Dans la scène où Dennis Nedry se fait dévorer, plusieurs plans courts s'attardent d'ailleurs sur la chute de la bombe dans une petite cascade, qui l'emporte loin du personnage, au cœur de la forêt.

³⁹ Cette scène est accompagnée par les *cues* « The Banquet » et « The Never-Feast » (Williams 1991).

Le soulignement musical de la discontinuité du montage

Alors que dans les partitions de l'âge d'or, la musique a plutôt pour fonction d'assouplir les transitions d'une scène à l'autre, comme je l'ai précisé plus haut, Williams renforce à certains moments la discontinuité de l'enchaînement des plans afin de mettre en valeur, par exemple, un changement dramatique soudain. C'est souvent le cas quand la musique s'interrompt ou débute sur un nouveau plan. Dans la séquence où Ellie Sattler rétablit le courant électrique, le crescendo orchestral qui accompagne l'illumination du tableau de commande débouche sur un silence saisissant. Ce dernier accentue la discontinuité du montage et le brusque retour sur la clôture, filmée en plongée, tandis que les signaux sonores annoncent le retour imminent du courant. Plus loin, le crescendo synchronisé avec le zoom sur le bouton «clôture électrifiée» est suivi d'un silence très dramatique qui «accompagne» le retour du plan en plongée sur Alan Grant et Lex Murphy appelant Tim⁴⁰. Cette pratique contraste fortement avec la musique de *Capitaine Blood* de Michael Curtiz (1935), où Korngold cherche justement à gommer la discontinuité du montage et à créer un «effet d'unité renforçant la narration à un moment potentiellement perturbateur⁴¹» (Kalinak 1992, 82). Chez Williams, l'accentuation musicale de la discontinuité du montage ne vise pas uniquement à accentuer la tension inhérente à des plans au caractère contrasté. Ainsi, au tout début de *Jurassic Park*, la musique ne crée pas de liaison entre le dernier plan de la scène des fouilles à Snakewater avec le plan suivant, pourtant séparé dans l'espace et le temps (l'indication «San Jose, Costa Rica» apparaît à l'image, sur une musique diégétique de couleur locale). De l'absence de continuité musicale entre les différents plans résulte une certaine désorientation du spectateur, déjà suscitée par le mode de narration analysé par Warren Buckland :

La narration paradigmatique des quatre premières scènes de *Jurassic Park* crée une discontinuité spatio-temporelle entre les scènes, qui peut entraîner une certaine désorientation, car chaque nouvelle scène commence dans un nouvel endroit, avec un sous-titre indiquant le lieu, expose de nouveaux événements narratifs, et présente un nouveau groupe de personnages⁴² (2006, 180).

La musique peut également générer une distance vis-à-vis des dialogues qu'elle accompagne, par la confrontation entre son caractère propre et la *tonalité* des images. Pendant le trajet en hélicoptère vers Isla Nublar, sur le gros plan de la griffe de vélociraptor qu'Alan Grant tient dans ses mains, puis sur un panoramique dévoilant un nouveau personnage (Ian Malcolm), un motif très rythmé, allègre et entraînant (exemple 4, page suivante), est énoncé *mezzo forte* en *mi* majeur, dans le registre médium, par les violons et la clarinette.

Une petite fanfare claironnante, jouée sur le plan rapproché d'Ellie Sattler embarrassée et de Grant agacé par la question de Malcolm, est suivie d'un second motif très chantant (exemple 5, page suivante). À une montée mélodique conjointe succède un arpège descendant disjoint aux hautbois et aux clarinettes, dans un rythme syncopé dynamique.

Un court développement du premier motif au hautbois et à la clarinette intervient sur le plan de demi-ensemble cadrant tous les personnages, quand Hammond tente d'excuser la conduite du mathématicien⁴³. Sur ce même plan, alors que Malcolm se dit «chaoticien», le second motif est varié aux flûtes, hautbois, clarinettes et cloches en homorythmie : la ligne plus disjointe renforce son expressivité, tandis que les cloches ajoutent une touche magique. Il est ensuite développé de manière très lyrique par les violons, le hautbois et la clarinette, et se dissocie alors de la querelle entre Malcolm et Hammond. Les trompettes doublées par les cloches et la harpe font entendre une succession de quarts suivie de quintes justes ascendantes verticalisées, dont le caractère glorieux contraste là encore avec la poursuite de la discussion. La musique, entraînante et chantante, se dissocie donc ici des dialogues relativement conventionnels des personnages qui font peu à peu connaissance, puis des échanges houleux entre Hammond et Malcolm sur la validité de la théorie du chaos. Par les timbres utilisés et son caractère propre, l'accompagnement orchestral fait déjà la transition vers le merveilleux et souligne l'enthousiasme des personnages partant vers l'inconnu, sentiment qui paraît moins à l'image du fait des paroles échangées.

L'accompagnement musical se dissocie aussi, dans certaines scènes, des réactions des personnages, comme lorsque Tim Murphy et Alan Grant discutent de l'évolution des dinosaures. Le thème associé à l'appel de l'inconnu

⁴⁰ J'ai en outre évoqué plus haut la disparition brutale de la musique sur le changement de plan ouvrant la scène du *déjeuner* des vélociraptors, qui renforce elle aussi l'effet de brutalité produit par le changement de plan et le niveau sonore important des sons entendus hors-champ.

⁴¹ Ma traduction de «effect of unity reinforcing the narrative at a potentially disruptive moment».

⁴² «The paradigmatic narration in the four opening scenes of *Jurassic Park* creates spatiotemporal discontinuity from scene to scene, which can result in a disorienting experience, for each new scene opens in a new location, with a subtitle indicating the location, sets forth new narrative events, and introduces a new set of characters», ma traduction.

⁴³ «Il faudra vous habituer au Professeur Malcolm. Il souffre d'un excès de personnalité pour un mathématicien», explique John Hammond à Ellie Sattler et Alan Grant («You'll have to get used to Dr. Malcolm, he suffers from a deplorable excess of personality, especially for a mathematician», transcription des sous-titres français du DVD).

Clarinettes en Sib

Violons I

Violons II

mf

Hautbois

Clarinettes en Sib

mf

et de l'aventure, entendu pour la première fois lorsque les personnages arrivent sur l'île, est ici repris. Alors qu'ils montent en voiture pour commencer la visite du parc, la première phrase du thème est reprise à la flûte et au hautbois (exemple 6, page suivante), ponctuée par des *glissendi* de harpe, dans un caractère beaucoup plus doux que précédemment, et une texture orchestrale assez dépouillée⁴⁴.

Le motif est énoncé quand Grant monte dans une voiture, suivi de Tim qui discute sa théorie selon laquelle «les dinosaures se sont changés en oiseaux». Le thème est à nouveau entendu à la flûte, au cor anglais et au célesta, et son accompagnement est plus fourni⁴⁵, au moment où Grant interrompt Tim. Le décalage entre le caractère délicat et gracieux de la musique, et la réaction agacée de Grant qui tente de fuir cet enfant trop bavard, renforce la dimension humoristique de la scène.

Une dissociation des références visuelles et musicales

Steven Spielberg, dont la cinéphilie est notamment modelée dans sa jeunesse par la télévision⁴⁶, fait souvent référence dans ses films à d'autres longs métrages, sous forme d'hommage ou de clin d'œil. Pourtant, Williams ne souligne pas musicalement ces références visuelles. Dans la

séquence d'ouverture de *Jurassic Park*, comme le remarque Serge Grünberg, «*Jaws* est la référence suprême, mais sous une forme nocturne, crépusculaire, définitive» (1993, 62). Spielberg lui-même conçoit son film comme «une suite des *Dents de la mer* sur terre»⁴⁷ (cité dans Friedman 2006, 132). Pourtant, il est intéressant de constater que la musique est quasi absente au début de la scène⁴⁸ et ne présente ensuite aucun des thèmes principaux du film. Elle se différencie en cela de l'ouverture des *Dents de la mer*, où l'ostinato de bassons, contrebasson, violoncelles et contrebasses, construit sur une seconde mineure (*mi-fa*) et sur un *ré sforzando* accentué toutes les deux mesures, suggérerait d'emblée la présence menaçante du requin sur les plans sous-marins⁴⁹. Dans *Jurassic Park*, alors que les voitures commencent le circuit sur Isla Nublar et passent les portes de bois surmontées du nom du parc, Ian Malcolm lance d'un air moqueur : «C'est quoi là-dedans ? King Kong ?»⁵⁰ Si les bruits de la jungle et les percussions peuvent être une lointaine réminiscence, beaucoup plus délicate, des déchaînements de tambours de la partition composée par Max Steiner pour *King Kong*, le motif qui accompagne cette séquence n'a rien de commun avec celui des *cues* «Jungle Dance» ou «Aboriginal Sacrifice Dance» du film de 1933. Il s'agit au contraire de l'un des thèmes principaux composés par Williams (une reprise du début du thème de

⁴⁴ L'accompagnement est uniquement formé du premier pupitre de cors tenant une pédale, de la harpe et des altos en homorythmie et en homophonie, des violons et du célesta. Par ailleurs, le rythme dactylique martial de la première occurrence du thème disparaît ici.

⁴⁵ Le thème, transposé une quinte augmentée en dessous, est accompagné par des oscillations de secondes aux clarinettes, des trémolos aux violons et altos, et des petites cellules en homorythmie aux bassons et aux violoncelles en pizzicati.

⁴⁶ Si Spielberg a suivi quelques cours à l'Université de l'Etat de Californie (CSU), il n'a cependant pas effectué d'études cinématographiques complètes.

⁴⁷ Ma traduction de «a sequel to *Jaws* on land».

⁴⁸ Avant le début du *cue* «Incident at Isla Nublar».

⁴⁹ L'effet produit est le même un peu plus loin dans la séquence, lors du bain de minuit de Chrissie.

⁵⁰ «What have they got in there, King Kong ?», transcription des sous-titres français du DVD.



l'aventure, entendu précédemment). Le compositeur aurait pu reprendre, sous forme d'hommage, certains motifs de Steiner pour l'évocation de King Kong, comme il l'a fait pour le personnage de Yoda dans la séquence d'Halloween d'*E.T. l'extraterrestre*⁵¹ par exemple. Toutefois, le dialogue est déjà non équivoque et le décor fortement connoté ; une référence musicale à *King Kong* aurait généré une redondance quelque peu superflue. Ne peut-on voir là aussi une manière pour Williams de se démarquer de la tradition hollywoodienne des années 1930-1940 en ce qu'il ne reprend pas la musique de Steiner ? Cette hypothèse pourrait être étayée par le fait que Williams choisit Don Davis – connu notamment pour les partitions composées pour la trilogie *Matrix* des frères Wachowski (1999, 2003) – comme son successeur pour la musique de *Jurassic Park III* (Johnston, 2001), et non un musicien plus ancré dans la tradition symphonique, tels James Horner, Howard Shore, ou Alan Silvestri par exemple.

Des modes de dissociation spécifiques au compositeur

Jurassic Park se distingue aussi par un certain nombre de pratiques compositionnelles absentes des films classiques hollywoodiens et qui s'avèrent véritablement spécifiques à Williams.

Le traitement williamsien de la mort

Williams propose tout d'abord un traitement musical relativement inattendu et singulier de la mort, fort éloigné de la tradition de l'âge d'or. Cette conception découle fortement d'une autre manière de filmer ce type de scènes, et de l'évolution des techniques. Celles-ci permettent en effet des effets visuels et sonores saisissants, que ne pouvaient accomplir les réalisateurs des films classiques. En outre, l'esthétique spielbergienne, davantage tournée vers le spectaculaire, « libère l'imaginaire, l'ouvre à des horizons jusqu'alors intouchés » (Berthomieu 2011, 546). Les effets spectaculaires sont considérablement renforcés sur le plan

sonore par la richesse du son numérique, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

À la fin de la séquence d'ouverture de *Jurassic Park*, la lente disparition de la main du garde happé par le vélociraptor, et le fondu enchaîné vers le plan suivant introduisant la découverte du moustique fossilisé, sont accompagnés par des bruits de fusil assourdissants et une pédale de *si* bémol en decrescendo progressif dans le grave joué par tout l'orchestre. Cette pédale accentue le caractère symbolique du plan et sonne comme un glas funeste. L'approche musicale se révèle donc subtile et se démarque de celle de Max Steiner dans *Le roman de Mildred Pierce* (Michael Curtiz, 1945) lorsque Monte Beragon se fait assassiner, ou lors du meurtre du résistant au début de *Casablanca*. Plutôt que de souligner la mort de l'homme par des dissonances stridentes ou par un *stinger*, Williams opte pour un unisson évocateur dans le grave, dont la dynamique douce contraste fortement avec les coups de fusil qui retentissent et les éclairs d'électricité zébrant l'image. La musique est placée en retrait par rapport aux effets sonores, lesquels accentuent l'impact dramatique de la mort violente du garde. Cette mise en valeur des bruitages, en particulier dans les fréquences graves, est permise par le son numérique DTS, que *Jurassic Park* est le premier film à exploiter (Kerins 2011, 330). L'approche sonore de la scène d'ouverture relève d'une esthétique spectaculaire et immersive, à laquelle l'impact viscéral des bruitages participe au premier chef (Whittington 2013, 61-62 ; Jullier 2004, 204-205). De manière similaire, dans la dernière partie du film, la mise à mort de Robert Muldoon, cachée par de grandes feuilles, est davantage sonore que visuelle et musicale : la musique est très peu audible alors que les cris du chasseur et ceux du vélociraptor déchirent le silence. Une fusée des flûtes en gamme ascendante dans l'extrême aigu, soutenue par un ostinato de croches aux cuivres dans une nuance douce, accompagne ensuite le panoramique sur le serpent glissant devant l'œil malfaisant d'un autre vélociraptor qui observe la scène, tandis que les cris de Muldoon se font toujours entendre. Un grand *glissando* de harpe conclut ce même plan.

⁵¹ Alors qu'Elliott Thomas, ses amis et l'extraterrestre marchent dans la rue le soir de l'Halloween, ils croisent un enfant déguisé en Yoda. Williams fait alors entendre le motif associé au maître Jedi, introduit pour la première fois dans *Star Wars – Episode V : L'Empire contre-attaque* d'Irvin Kershner (1980).

Là encore, le traitement musical de la mort est intéressant : la musique laisse passer au premier plan les effets sonores, dont l'« efficacité acoustique directe » (Chion 1995, 161) se suffit à elle-même. Seuls quelques incursions dans le suraigu et un mouvement obstiné de croches rapides maintiennent la tension, tandis que le *glissando* de harpe final apparaît comme un point final ironique, que Williams réutilisera notamment dans *Harry Potter et le prisonnier d'Azkaban* d'Alfonso Cuarón (2004)⁵². Cette prise en compte de la dimension sonore dans sa globalité (voix, bruits, sons), constitue un autre trait propre à l'écriture de Williams, qui insiste toujours en entretien sur la nécessité d'envisager le *continuum* sonore dans sa totalité (Bond 2003, 11). Contre toute attente, certaines scènes de *Jurassic Park*, telle la mort de Donald Gennaro dévoré sur le siège des toilettes par le tyrannosaure, et celle de Dennis Nedry empoisonné par le dilophosaure, ne sont pas davantage musicalisées. Williams s'écarte ainsi des pratiques des pionniers du symphonisme, livrant une approche originale et personnelle de ces scènes, qui est à mettre en rapport avec le traitement relativement cru, violent et graphique⁵³ de la mort des personnages à l'image. La présence d'une musique aurait pu, dans une certaine mesure, en atténuer l'aspect choquant et « réaliste », et conférer à l'image une dimension davantage symbolique qui ne se serait pas forcément bien accordée avec la singularité des choix de mise en scène.

Un happy end nuancé

Le traitement musical de la fin du film témoigne également de la pratique singulière de Williams. L'adieu de John Hammond à son île n'est pas accompagné de la reprise du thème mélancolique principal de « Remembering Petticoat Lane ». Un accord parfait de *la* majeur est arpégé à la harpe, suivi d'une cellule de trois notes ascendantes aux violons. Celle-ci est prolongée par un chromatisme ascendant et une chute de tierce aux clarinettes, aux bassons et au cor sur un arpège ascendant de harpe ; ces mouvements mélodiques renforcent l'expressivité de la cellule des violons. Lors de sa première occurrence, cette musique intervenait lorsque John Hammond exprimait une foi inébranlable en la possibilité d'une amélioration technique du parc. Ici, elle débute en synchronisation avec le gros plan sur la portière à l'effigie du parc, souillée par des éclaboussures de boue, symbolisant l'effondrement du rêve de John. La reprise du segment musical de « Remembering Petticoat Lane »⁵⁴ emblématise

alors le renversement opéré au cours de la dernière partie du film. La mélodie expressive des altos, violoncelles et cors, énoncée sur une pédale dissonante (superposition des accords parfaits de *sol* bémol majeur et de *fa* majeur), intervient alors que les personnages montent à bord de l'hélicoptère, puis sur le plan de demi-ensemble en contre-plongée montrant John s'éloigner légèrement de l'appareil, rejoint par Alan Grant. Des sons distants de dinosaures se font entendre, alors que Hammond contemple une dernière fois son parc. La musique dissipe ici l'impression d'un *happy end* en nimbant l'image d'un voile triste et mélancolique : si les survivants parviennent heureusement à quitter l'île, le rêve de John est néanmoins brisé. Cette idée est renforcée par l'absence de reprise du thème de l'aventure qui accompagnait l'arrivée des personnages sur Isla Nublar, alors que le départ se situe exactement au même endroit et se fait par la même voie. De même, l'absence de retour de la fanfare emblématique sur les derniers plans du film écarte tout sentiment triomphal : l'appel de l'aventure incarné par l'île recélait un mirage dangereux, que les personnages laissent derrière eux après avoir frôlé la mort à plusieurs reprises.

Un décalage au cœur même du synchronisme

Enfin, si le compositeur ne reprend pas, dans son discours, l'opposition binaire habituelle entre synchronisme et asynchronisme, c'est aussi parce que son approche synchrone ne se révèle pas forcément antinomique de la création d'une distance par rapport à l'image. Dans *Jurassic Park*, certains procédés d'écriture typiques du synchronisme sont utilisés à contre-emploi, par exemple lorsque les héros tentent d'échapper au vélociraptor dans les conduits d'aération à la fin du film. Les attentes des spectateurs sont déjouées par l'énoncé d'un *stinger* lorsqu'Alan Grant soulève l'une des grilles d'aération, sur un travelling avant suivi d'un panoramique en plongée. Le cluster sous-entend en effet l'apparition d'un vélociraptor sous la grille, mais s'inscrit en porte-à-faux par rapport à l'image, qui dévoile ensuite qu'il s'agissait d'une fausse alerte⁵⁵. Ici, le synchronisme pratiqué par Williams n'empêche donc pas la création d'une distance par rapport à l'image : la musique et les plans choisis créent un réseau de fausses pistes et jouent avec les attentes du spectateur dans une situation relativement codifiée. Dans cette perspective, il est important de préciser que cette culture musicale du spectateur fait partie intégrante des stratégies compositionnelles de Williams et constitue une

⁵² La dernière partie du *cue* « Secrets of the Castle », mettant en scène une flûte très virtuose, accompagne l'envol joyeux d'un petit oiseau bleu. Elle se termine de manière ironique par un rapide trait ascendant, semblable à un *glissando*, accompagné de scintillements de triangle, au moment où l'oiseau se fait mettre en pièces par le Saule Cogneur.

⁵³ Comme le rapporte Jean-Baptiste Thoret, ce nouveau rapport à la violence et à la « monstration » (c'est-à-dire l'acte d'exposer à la vue de manière ostentatoire) dans le cinéma américain trouve sa matrice notamment dans les images traumatisantes de l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy le 22 novembre 1963 et de la guerre du Vietnam, qui changent définitivement « les codes de représentation de la violence et du meurtre » à partir des années 1970 (2003, 14).

⁵⁴ Elle se poursuit sur les panoramiques cadrant les personnages, puis sur le gros plan de l'hélicoptère.

dimension importante de son écriture : il compose avec l'histoire de la musique de cinéma, et se positionne par rapport aux partitions des films de genre qui l'ont précédé.

Au-delà de ces interventions ponctuelles, le compositeur crée aussi, à l'échelle de scènes entières, un alliage paradoxal entre synchronisme et décalage musique/images, absent des partitions du symphonisme hollywoodien. La naissance du bébé vélociraptor en est un exemple significatif. Des voix de femmes, sans paroles et doublées par un synthétiseur, énoncent une mélodie très éthérée et vaporeuse, en valeurs longues et dans la douceur (exemple 7), sur le plan en plongée de l'œuf qui se fend.

Le timbre et la texture très dépouillée contribuent à créer un effet d'irréalité, de surnaturel, renforcé par les *glissendi* scintillants et féériques du *chimes*⁵⁵. Sur le plan rapproché de John Hammond, Ellie Sattler et Alan Grant fascinés par la petite créature, une cellule aérienne et mystérieuse aux flûtes et célesta (reprise en écho par le cor anglais) est superposée à des trémolos tendus de seconde majeure (exemple 8).

Exemple 7 : Williams, *Jurassic Park*, DVD [27:40-28:21]

Voix

pp legato

Voix

Voix

Exemple 8 : Williams, *Jurassic Park*, DVD [28:22-28:27]

Flûte

mp

Flûte

mp

Célesta

mp

Altos

(Div.)

pp

⁵⁵ Seul le grand squelette de tyrannosaure est présent dans le hall, aucun dinosaure vivant n'apparaît.

⁵⁶ Il s'agit d'un instrument de percussion composé de tubes de métal de différentes longueurs, qui produisent un son cristallin, aussi appelé « rivière ».

compositeur apporte un point de vue surplombant et dégage la musique d'une fonction simplement accompagnatrice ou illustrative. Il peut alors faire émerger le sens profond de la scène, quitte à négliger certains éléments au profit d'autres aspects, à ses yeux essentiels. Par exemple, à la fin de la scène de la découverte des dinosaures dans la prairie, la conversation entre Alan Grant, Ellie Sattler et John Hammond porte sur le tyrannosaure. La musique, par son caractère majestueux et son cours impassible, se dissocie doublement de l'image en ne soulignant ni la réaction stupéfaite des paléontologues, ni le caractère dangereux de ce carnivore. Le thème majestueux des dinosaures est énoncé en *si* bémol majeur en homorythmie et en homophonie aux violons, altos et trompettes (exemple 9). Son amorce très conjointe, *legato*, l'effet de balancement créé par les broderies, l'importance des rythmes dactyliques et trochaïques, et les sauts de quarte juste et d'octave,

lui confèrent un caractère à la fois solennel et allègre. La polarité de l'extrême aigu amplifie son expressivité alors que Hammond répète candidement à Grant : « Nous avons un T-Rex⁵⁷ ».

Williams embrasse une approche plus générale de la séquence – puisqu'il ne souligne ni l'étonnement et les diverses réactions des protagonistes, ni l'évocation de l'un des prédateurs les plus redoutables du parc –, et choisit de mettre plutôt l'accent sur l'émotion des héros, confrontés à un événement magique et extraordinaire, ainsi que sur le caractère majestueux des créatures. Comme le souligne Pascal Hachet, « les visiteurs n'ont à ce moment, et le spectateur non plus, aucune distance critique avec ce qu'ils voient. [...] Le rapport homme-dinosaure est complètement fusionnel. Un songe idéal est devenu réalité » (1998, 40).

Exemple 9 : Williams, *Jurassic Park*, DVD [21:02-21:21]

The musical score for Example 9 from *Jurassic Park* is a transcription of the 'We have a T-Rex' theme. It is written for a full orchestral ensemble, including Trompettes (Trumpets), Violons I (Violins I), Violons II (Violins II), Altos (Alto Saxophones), Trp. (Trumpets), V. I (Violins I), V. II (Violins II), and A. (Alto Saxophones). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is in a majestic, homophonic style with a strong sense of balance and rhythm. The score is divided into two systems. The first system includes Trompettes, Violons I, Violons II, and Altos. The second system includes Trp., V. I, V. II, and A. Dynamics include *mf*, *f*, *cresc.*, and *ff*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties. The overall mood is one of awe and wonder.

⁵⁷ « We have a T-Rex », transcription des sous-titres français du DVD.

Conclusion

En dépit du discours dominant sur la démarche compositionnelle de Williams et des propos du musicien lui-même, la partition de *Jurassic Park* témoigne d'une prise de distance par rapport à la pratique des compositeurs de l'âge d'or du cinéma hollywoodien. Celle-ci se traduit par un emploi diversifié du décalage musique/images, élargi à de nombreux paramètres, et par une approche personnelle de certaines scènes clés, de moments dramatiques dont le traitement musical est traditionnellement convenu, que Williams ne respecte pas ou bien réévalue. Il parvient en outre à concilier deux approches a priori opposées (synchronisme et asynchronisme) et à les marier de manière singulière afin d'éclairer musicalement l'image sous un nouveau jour, ce qui n'a jamais été mis en évidence, à ma connaissance, dans la littérature sur le compositeur. Pourtant, cette conciliation paradoxale contribue fortement à singulariser la pratique compositionnelle de Williams.

L'évolution des codes de représentation du genre et des techniques joue également un rôle important dans sa démarche. À l'ère du numérique, l'efficacité des bruitages et des effets visuels libère le compositeur de contraintes auxquelles les pionniers du symphonisme étaient soumis, comme l'écrit Kathryn Kalinak à propos de *King Kong* (1933): «La partition devint un élément crucial dans les films de ce genre, où la musique héritait de la responsabilité de créer du vraisemblable à partir de l'incroyable⁵⁸» (1992, 71). Williams dispose ainsi d'une plus grande latitude pour créer des dissociations musique/images, favorisées en outre par les choix de mise en scène et la relecture du genre opérée par Spielberg. Si *Jurassic Park* confirme la singularité de leur association⁵⁹, une étude musicale comparative élargie à l'ensemble des films de science-fiction de Spielberg permettrait de mesurer l'évolution (ou la permanence) des pratiques du musicien, en corrélation avec l'évolution cinématographique du genre.

Dans le sillon du compositeur s'est formée «une génération Williams, avec des musiciens comme Alan Silvestri ou James Horner» (Berthomieu 2004, 22-23), qui revendiquent son modèle. Williams confère en effet un visage renouvelé au symphonisme hollywoodien et, plus largement, ouvre d'autres perspectives sur la composition pour le cinéma. Cela explique probablement en grande partie la longévité et la fécondité de son association avec Spielberg qui écrivait, l'année de la sortie de *Jurassic Park*: «C'est la relation

professionnelle et personnelle la plus longue que j'ai jamais eue avec quelqu'un dans l'industrie du cinéma, et je considère comme un privilège de pouvoir appeler John mon ami⁶⁰» (cité dans Williams 1993).

RÉFÉRENCES

- ALLEN, Michael (1998). «From *Bwana Devil* to *Batman Forever*: Technology in Contemporary Hollywood Cinema», dans Steve Neale et Murray Smith (dir.), *Contemporary Hollywood Cinema*, New York, Routledge, p. 109-129.
- ANDERSON, Dana (2009). «The Film Music of John Williams», dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media: An Overview*, New York, Continuum, p. 463-471.
- ASCHIERI, Roberto (1999). *Over the Moon: La Música de John Williams Para El Cine*, Santiago, Función Privada.
- AUDISSINO, Emilio (2014). *John Williams's Film Music*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- BERTHOMIEU, Pierre (1996). «John Williams. Planètes symphoniques», *Positif*, n° 430, décembre, p. 72-73.
- BERTHOMIEU, Pierre (2009). *Hollywood classique. Le temps des géants*, Pertuis, Rouge Profond.
- BERTHOMIEU, Pierre (2011). *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Pertuis, Rouge Profond.
- BERTHOMIEU, Pierre (2013). «Splendeurs et misères du symphonisme hollywoodien, 1933-2012», dans N. T. Binh (dir.), *Musique & cinéma: Le mariage du siècle?*, catalogue de l'exposition (Musée de la musique, Paris, 19 mars-18 août 2013), Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 125-137.
- BOND, Jeff (2003). «God Almighty!», *Film Score Monthly*, vol. 8, n° 1, janvier, p. 10-13.
- BUCKLAND, Warren (2006). *Directed by Steven Spielberg: Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York, Continuum.
- BUHLER, James, NEUMEYER, David et ROB DEEMER (2010). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York, Oxford University Press.
- CHION, Michel (1995). *La musique au cinéma*, Paris, Fayard.

⁵⁸ «The score became a crucial element in films of this genre where music inherited the responsibility of creating the credible from the incredible», ma traduction.

⁵⁹ *Jurassic Park* témoigne d'une dissociation entre la musique et l'image plus marquée que dans *Les dents de la mer* et *E.T. l'extraterrestre*, où elle était néanmoins présente comme on l'a évoqué plus haut.

⁶⁰ «It's the longest personal working relationship I've ever had with anyone in the motion picture industry, and I consider it a privilege to call John my friend», ma traduction.

- DARBY, William et Jack DU BOIS (1990). *American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990*, Jefferson, London, McFarland Classics.
- ELLEY, Derek (1978). « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming*, vol. 24, n° 11, août, p. 30-33.
- FRIEDMAN, Lester D. (2006). *Citizen Spielberg*, Urbana, University of Illinois Press.
- FOURGIOTIS, Thanos (1992). « Entrevista – John Williams » dans *Cinema Magazine*, <http://conteudo.potterish.com/entrevista-john-williams-1992/>, consulté le 18 février 2014.
- GAREL, Alain (1979). « John Williams », *Écran*, n° 81, juin, p. 83-84.
- GODARD, Jean-Pierre (2003). *Steven Spielberg, mythes et chaos*, Boulogne, Horizon illimité.
- GORBMAN, Claudia (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Londres, BFI/Bloomington, Indiana University Press.
- GRÜNBERG, Serge (1993). « Règlement de comptes à Jurassic Park », *Cahiers du cinéma*, n° 473, novembre, p. 62-63.
- HACHET, Pascal (1998). *Dinosaures sur le divan : Psychanalyse de Jurassic Park*, Paris, Aubier.
- JAUBERT, Maurice (1936). « Les Arts. Le Cinéma. Petite école du spectateur (suite). La Musique », *Esprit*, n° 43, avril, p. 114-119.
- JULLIER, Laurent (2004). « Esthétique du multipistes numérique », dans Didier Huvelle et Dominique Nasta (dir.), *Le son en perspective : Nouvelles recherches/New Perspectives in Sound Studies*, Bruxelles, P.I.E./New York, Peter Lang, p. 199-211.
- JULLIER, Laurent et Michel MARIE (2009). *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse.
- KALINAK, Kathryn (1992). *Settling The Score: Music And The Classical Hollywood Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- KERINS, Mark (2011). *Beyond Dolby (Stereo): Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington, Indiana University Press.
- LACOMBE, Alain et Claude ROCLE (1979). *La musique du film*, Paris, Van de Velde.
- LERNER, Neil (2004). « Nostalgia, Masculinist Discourse, and Authoritarianism in John Williams' Scores for *Star Wars* and *Close Encounters of the Third Kind* », dans Philip Hayward (dir.), *Off the Planet: Music, Sound and Science Fiction Cinema*, Londres/Eastleigh, John Libbey, p. 96-108.
- MOORMANN, Peter (2010). *Spielberg-Variationen: Die Filmmusik von John Williams*, Baden-Baden, Nomos.
- NIOGRET, Hubert (1980). « LACOMBE (Alain), ROCLE (Claude): La Musique du film 516 p. Editions Francis Van de Velde », *Positif*, n° 228, mars, p. 78-79.
- PAULUS, Irena (1997). « Du rôle de la musique dans le cinéma hollywoodien classique. Les fonctions de la musique dans le film *Casablanca* (1943) de Michael Curtiz », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 28, n° 1, juin, p. 63-110.
- ROSSI, Jérôme (2011). « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams: Harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris, L'Harmattan, p. 113-140.
- ROY, André (2007). *Dictionnaire général du cinéma. Du cinématographe à Internet: Art, technique, industrie*, Saint-Laurent (Québec), Éditions Fides.
- SAADA, Nicolas (2011). « Ouverture », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams : Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris, L'Harmattan, p. 11-12.
- SPIELBERG, Steven (2005). *Jurassic Park*, Universal Pictures, 1 disque vidéo digital.
- SRAGOW, Michael (2000). « A Conversation with Steven Spielberg », dans Lester D. Friedman, Brent Notbohm (dir.), *Steven Spielberg : Interviews*, Jackson, Mississippi University Press, 107-119.
- SUNSHINE, Linda (2002). *E.T. the Extra-Terrestrial: from Concept to Classic, the Illustrated Story of the Film and the Filmmakers*, New York, Newmarket Press, London, Pocket Books.
- TAGG, Philip (2007). Notes sur le travail « Cue list et analyse d'un long métrage » (MUL 2109), Université de Montréal, <http://www.tagg.org/udem/musingmot/ProjAnal.pdf>, consulté le 16 avril 2015.
- THÉBERGE, Paul (2008). « Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom: Critical Studies in Film Sound*, Urbana, University of Illinois Press, p. 51-83.
- THOMAS, Tony (1991). *Film Score: The Art & Craft of Movie Music*, Burbank, Riverwood Press.
- THORET, Jean-Baptiste (2003). *26 secondes, l'Amérique élaboussée: L'assassinat de JFK et le cinéma américain*, Pertuis, Rouge Profond.
- THORET, Jean-Baptiste (2006). *Le Cinéma américain des années 70*, Paris, Cahiers du cinéma.
- TYLSKI, Alexandre (dir.) (2011). *John Williams : Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris, L'Harmattan.
- WEBSTER, Jamie L. (2009). « The Music of *Harry Potter*: Continuity and Change in the First Five Films », thèse de doctorat, University of Oregon.

- WILLIAMS, John (1991). *Hook: Original Motion Picture Soundtrack*, Sony Music Entertainment International, EAN 5099746934941, 1 disque compact (*Hook*).
- WILLIAMS, John (1993). *Jurassic Park: Original Motion Picture Soundtrack*, MCA Records, EAN 008811085926, 1 disque compact (*Jurassic Park*).
- WHITTINGTON, William (2013). «Lost in Sensation: Reevaluating the Role of Cinematic Sound in the Digital Age», dans Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson (dir.), *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, Oxford, Oxford University Press, p. 61-74.

Typologie des cycles de quintes évasifs dans *Le Clavier bien tempéré* de J.S. Bach¹

Marie-Ève Piché
(Université de Montréal)

Le cycle de quintes descendantes, ensemble composé de l'enchaînement des fonctions I–IV–VII–III–VI–II–V–I d'une tonalité, est omniprésent dans les œuvres de musique tonale et constitue de loin la marche d'harmonie la plus fréquente². Il apparaît très tôt dans le répertoire polyphonique³, mais, selon Manfred Bukofzer, c'est à l'époque du Baroque tardif (v. 1680 à v. 1750), au moment où le système tonal atteint sa pleine maturité, que les compositeurs commencent à l'utiliser de façon plus systématique (1982⁴, 241). Le musicologue, dans son ouvrage *La musique baroque*, mentionne que c'est par l'emploi du cycle de quintes que les compositeurs de cette époque sont parvenus à mieux définir la tonalité.

Outre la cadence elle-même, le moyen technique permettant de créer un sentiment de tonalité consistait en l'utilisation de séquences diatoniques d'accords gravitant autour du centre tonal. [...] La séquence des quintes s'est affirmée comme étant la formule la plus courante et la plus évidente permettant de soutenir la structure harmonique d'une pièce élaborée (1982, 242).

Le cycle de quintes, défini en ces termes, constitue le fondement de la théorie de l'harmonie tonale de Luce Beaudet, qui a servi de cadre théorique aux différentes analyses harmoniques présentées dans cet article. La théorie de Beaudet repose en effet sur le postulat suivant :

La logique d'enchaînement de l'un à l'autre des accords constitutifs d'une tonalité fonctionne en rapport avec la progression systématique à même un *cycle de quintes descendantes*, issu lui-même de l'imitation du couple moteur V–I qui apparaît à la fin du cycle⁵.

Ce modèle analytique de Beaudet descend en droite ligne de celui de Richard Franko Goldman, exposé dans *Harmony in Western Music* (1965). Goldman renvoie lui aussi la plupart des enchaînements à une extension du couple V–I et fait du cycle de quintes le « principe transcendant⁶ » de sa théorie, pouvant s'appliquer à toute la période tonale (1965, 163). Selon Beaudet,

Goldman réussit là une magistrale démonstration de la pertinence de la référence au cycle de quintes descendantes comme structure de base du discours harmonique de Bach à Wagner, tout en mettant à jour les écarts les plus fréquents par rapport à cette structure et en élaborant parallèlement le cadre théorique propre à les intégrer⁷.

Toutefois, ce ne sont pas tous les auteurs qui, comme Goldman et Beaudet, accordent une si grande importance au cycle de quintes. Si Schenker explique que la subordination des degrés d'une tonalité résulte de l'enchaînement des fondamentales par quintes descendantes, perspective à laquelle souscrit également Célestin Deliège (2005, 152),

¹ Je tiens à remercier tout spécialement Luce Beaudet, professeure à l'Université de Montréal, qui m'a proposé de travailler sur ce sujet et dont l'aide a été plus que précieuse lors de l'analyse des deux volumes du *Clavier bien tempéré*.

² Je fais référence ici au concept de marche d'harmonie tel qu'élaboré par Luce Beaudet dans son article de 1988, puis repris sur son site internet : « Qu'est-ce que la marche d'harmonie tonale ? Sera considérée comme telle toute reproduction (R) systématique immédiate, à un palier supérieur ou inférieur de l'échelle sonore (tonale), d'un modèle (M) correspondant à un ensemble harmonique d'au moins 2 termes (fonctions), doté le plus souvent d'une configuration mélodico-rythmique qui lui est propre » (« 1.3 B- Des marches » dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/marche.htm>, consulté le 13 septembre 2014).

³ Lowinsky retrace les premières manifestations de cycles de quintes complets durant la première moitié du xvi^e siècle (1990, 46 ; ouvrage original publié en 1961).

⁴ Ouvrage original en anglais publié en 1947 sous le titre *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*.

⁵ Luce Beaudet. « 1.2.2 La structure de base », dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/structure.htm>, consulté le 20 janvier 2013.

⁶ J'utilise le concept de principe transcendant selon le sens que lui accorde Jean-Jacques Nattiez : « [I]a plupart des théories harmoniques se fondent sur un principe transcendant qui se veut valable pour toute la période tonale, et la pertinence des analyses qu'on peut développer dans le cadre de ces théories se rapporte à la poétique, à l'esthétique ou suppose que ces deux points sont équivalents » (1987, 275).

⁷ Luce Beaudet. « 1.1 La genèse du modèle d'analyse », dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/source.htm>, consulté le 13 septembre 2014.

le cycle de quintes n'est pas au cœur de sa méthodologie analytique. Riemann, quant à lui, reconnaît seulement trois types de fonctions, soit la fonction tonique, sous-dominante et dominante, et refuse d'accorder une réelle fonction harmonique aux autres degrés de la tonalité⁸. Il affirme dans son ouvrage *L'harmonie simplifiée* que les marches d'harmonie sont de nature essentiellement mélodique et choisit de suspendre la progression des fonctions harmoniques lorsqu'elles surviennent dans le discours tonal (Riemann [s.d.], 139).

Dans cet article, j'aborderai la question des cycles de quintes évasifs en m'appuyant sur des exemples tirés essentiellement des deux volumes du *Clavier bien tempéré* de J.S. Bach (1722 et 1742). Par l'appellation évasifs j'entends les cycles de quintes dont la formulation harmonique demeure imprécise et qui peuvent poser, de ce fait, de réels problèmes d'analyse. Je les ai regroupés en trois catégories, soit les cycles de quintes présentant des enchaînements de fondamentales problématiques, les cycles de quintes sous-jacents et les cycles de quintes équivoques. Je consacrerai la première section de cet article à préciser quelques notions concernant les cycles de quintes à formulation claire, tandis que dans les sections suivantes seront étayés les différents types de cycles de quintes évasifs.

Les cycles de quintes conventionnels

Les cycles de quintes conventionnels se présentent à la façon d'une marche avec une formulation harmonique claire et un profil mélodico-rythmique correspondant à des motifs tout à fait caractéristiques. Outre le jeu des fondamentales d'accords qui progressent par quintes descendantes donné comme premier critère d'analyse, Beaudet identifie trois motifs caractéristiques de la marche d'harmonie¹⁰. Ces motifs sont, en général, confiés aux voix extrêmes, ce qui les rend facilement repérables par l'auditeur et l'analyste, et sont diversifiés en fonction de la nature et de l'état des accords qui y figurent. Le premier motif constitue une ligne brisée, caractérisée par l'alternance d'un intervalle de seconde ascendante avec une tierce descendante, comme on peut l'observer au soprano et au ténor de l'exemple 1. Le deuxième motif correspond à une gamme descendante qui progresse à tous les deux accords, telle qu'on la voit apparaître dans l'exemple 2 aux trois voix supérieures. La présence de ce motif au soprano est généralement liée à l'emploi d'accords de septième. L'intervention de dominantes secondaires dans le cycle fait entendre un troisième motif caractéristique, la gamme chromatique descendante, qui résulte de la résolution de la septième d'un premier accord sur la tierce de l'accord suivant (exemple 3).

Exemple 1 : Motif n° 1 : la ligne brisée

Do maj. I IV VII III VI II V I Do min. I IV VII III VI II V I

Exemple 2 : Motif n° 2 : la gamme diatonique descendante qui progresse à tous les deux accords

Do maj. I IV VII III VI II V I Do min. I IV VII III VI II V I

⁸ D'ailleurs, Schenker est fortement en désaccord avec Riemann sur ce principe, qu'il considère particulièrement problématique dans l'analyse des séquences par quintes descendantes (2001, 26; ouvrage original allemand publié en 1910 sous le titre *Kontrapunkt*).

⁹ NDLR: Il existe une traduction française de cet ouvrage parue en 1890 chez Augener (Londres).

¹⁰ Luce Beaudet. «Formulation mélodique: les motifs caractéristiques», *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/motifs-carac.htm>, consulté le 20 janvier 2013.

Exemple 3: Motif n° 3: la gamme chromatique descendante

Do maj. Vde IV Vde Vde Vde Vde V I Do min. Vde Vde Vde III Vde Vde V I
IV III VI II V IV VII III II V

Exemple 4: J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Fugue n° 15 en sol majeur», BWV 860, mes. 17-20

Sol maj. IV VII III VI
do fa# si mi
II V I
la ré sol

Ces différents motifs peuvent se combiner les uns aux autres et être présents à n'importe quelle voix.

Pour les besoins de la démonstration, il sera quelquefois pertinent de considérer le jeu des fondamentales comme quatrième motif caractéristique du cycle de quintes. Ce motif se présente généralement à la basse (voir la ligne de basse de l'exemple 1), quoiqu'il se retrouve parfois au soprano ou dans les voix intermédiaires. De plus, ce mouvement mélodique par quintes descendantes alternées avec des quarts ascendantes peut faire intervenir d'autres notes que la fondamentale de l'accord. Dans certains passages, c'est le jeu des tierces ou des quintes des accords du cycle qui est articulé dans une voix, comme c'est le cas dans l'exemple 4 où le jeu des tierces des accords progresse par quintes descendantes à la basse.

Les cycles de quintes évasifs

Les jeux de fondamentales problématiques

Le premier type de cycles de quintes évasifs, caractérisé par une succession d'accords ne se rapportant pas à la progression normale des fonctions dans le cycle, comporte dans tous les cas observés du *Clavier bien tempéré* un ou plusieurs des quatre motifs de la marche d'harmonie exposés plus haut. On peut regrouper les différents exemples trouvés dans ce corpus en deux catégories: les cycles de quintes dont un accord sur deux est incomplet en raison de la fondamentale absente et les cycles de quintes élaborés à partir du modèle V–VI.

Dans l'exemple 5 (page suivante), la conduite des trois voix correspond aux motifs caractéristiques du cycle de quintes: les deux voix supérieures en tierces parallèles font entendre la gamme descendante qui progresse à tous les deux accords, tandis que la voix de basse articule la ligne brisée.

Exemple 5 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 19 en la majeur», BWV 864, mes. 7-8

gamme descendante
qui progresse à tous les
deux accords

ligne brisée

La maj.

Exemple 6 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 19 en la majeur», BWV 864, mes. 7-8

La maj. ré si do# la si sol# la

En ce qui concerne les motifs caractéristiques, cet extrait se rapporte donc très aisément au cycle de quintes. Il en va autrement lorsqu'on cherche à dégager l'enchaînement des fondamentales à partir de celles qui sont effectivement énoncées (exemple 6).

Le problème consiste ici à réconcilier les plans contrapuntique et harmonique. La clé de l'énigme se retrouve à la fin du cycle. La fonction I, au troisième temps de la mesure 8, est précédée d'un accord de quinte diminuée construit sur la sensible de la tonalité. Or, on attribue généralement une fonction de dominante à cet accord, plutôt que la fonction VII, lorsqu'il est suivi de l'accord de tonique. La fondamentale réelle de l'accord (*mi*) n'est pas exprimée, mais elle se trouve ici sous-entendue (comme fondamentale tacite) compte tenu du contexte d'un couple dominante-tonique qui vient clore la marche harmonique.

Le couple $V_{ft.}-I$ (f.t. pour fondamentale tacite) se substitue alors au modèle habituel du cycle de quintes. La même analyse est appliquée aux autres accords du cycle, de sorte qu'on en arrive à la conclusion qu'un accord sur deux est exprimé sans sa fondamentale. Lorsqu'on rétablit le jeu des fondamentales réelles (indiquées entre parenthèses dans l'analyse), on obtient un enchaînement qui correspond à un cycle de quintes descendant (exemples 7 et 8, page suivante). Il est important de noter ici que si la notion de fondamentale tacite semble tout à fait évidente lorsqu'il s'agit d'accords ayant une fonction de dominante principale ou secondaire, il est cependant plus délicat de l'appliquer aux autres accords constitutifs de la tonalité. Ici, la présence des motifs caractéristiques dans toutes les voix dans un contexte de

traitement séquentiel, d'une part, et l'emploi du couple $V_{ft.}-I$ en fin de cycle, d'autre part, justifie cette perspective d'analyse.

On trouve dans d'autres œuvres de Bach des cas de figure similaires: ainsi, dans l'exemple 9 (page suivante), le couple $V_{ft.}-I$ est présent à la fin du cycle et permet d'adopter une perspective analytique semblable en repérant plusieurs accords dont la fondamentale est tacite.

L'hypothèse des harmonies implicites a déjà été défendue par Laurent Fichet (2000, 72). Dans son ouvrage *Le langage musical baroque*, celui-ci stipule que le cycle de quintes peut adopter plusieurs formulations et qu'il arrive que la basse réelle soit absente un accord sur deux. Toutefois, Fichet n'explique pas précisément la logique sous-jacente de ce type d'enchaînements harmonique. La proposition analytique présentée ici vise à élucider le fonctionnement de ces cycles de quintes évasifs. Ceux-ci résultent de l'imitation systématique du couple $V_{ft.}-I$, couple qu'on retrouve généralement en fin de marche.

La deuxième catégorie de cycles de quintes proposée ici repose sur une explication différente d'un jeu des fondamentales pratiquement identique, mais où le contexte harmonique oblige l'analyste à envisager une autre option, le couple $V-VI$ servant cette fois de modèle plutôt que le couple $V-I$. De telles marches harmoniques comportent les motifs caractéristiques du cycle de quintes dans toutes les voix sans que les fondamentales s'enchaînent par quintes descendantes. C'est le cas de l'exemple 10 (page 46) où, à partir de la neuvième mesure, les voix extrêmes font entendre le quatrième motif caractéristique (jeux de quintes

Exemple 7: J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 19 en la majeur», BWV 864, mes. 7-8

La maj. IV ré VII(f.t.) (sol#) III do# VI(f.t.) (fa#) II si V(f.t.) (mi) I la

Exemple 8: J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 19 en la majeur», BWV 864, mes. 7-8

gamme descendante
qui progresse à tous les
deux accords

ligne brisée

La maj. IV ré VII(f.t.) (sol#) III do# VI(f.t.) (fa#) II si V(f.t.) (mi) I la

Exemple 9: J.S. Bach, «Invention n° 14 en si bémol majeur», BWV 785, mes. 14 (4^e temps)-16

ligne brisée

Si^b maj. V(f.t.) de IV (si^b) IV mi^b VII(f.t.) (la) III ré VI(f.t.) (sol) II do V(f.t.) (fa) I si^b

descendantes en alternance avec des quarts ascendantes). Toutefois, l'enchaînement des fondamentales ne correspond pas à la progression typique du cycle de quintes et peut difficilement s'expliquer par des accords dont la fondamentale est sous-entendue, puisque la fonction de dominante à la fin du cycle est exprimée avec sa fondamentale.

Il était donc plus pertinent de considérer ici une autre perspective d'analyse, déjà explicitée par Beaudet (je reprends dans cette section son analyse d'un extrait du prélude en *sol* majeur BWV 884¹¹). Le début de l'exemple fournit une clé d'analyse importante. La tonalité de *sol* majeur est quittée par la progression V–VI à la mesure 8 et cet enchaînement est immédiatement répété dans la nouvelle tonalité. La fonction VI agit dans ce contexte

comme substitut de la fonction de tonique, le couple V–VI constituant la structure habituelle de la cadence rompue.

Comme je l'ai fait précédemment pour le couple V_{f.t.}–I, il est possible d'appliquer la relation V–VI aux autres degrés de la tonalité. Au lieu d'avoir le couple V–I reproduit systématiquement par secondes descendantes, ce qui constitue la configuration typique du cycle de quintes, c'est le couple V–VI qui est reproduit une seconde plus bas à chaque palier de la marche (exemple 11, page suivante). On peut observer la présence des motifs caractéristiques du cycle de quintes à toutes les voix, bien que la verticalité des accords soit modifiée. Le prélude en *sol* majeur peut en effet s'analyser selon cette perspective, comme le démontre l'exemple 12 (page 47).

¹¹ Luce Beaudet. «Diversification des contenus harmoniques» dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/diversification.htm>, consulté le 12 avril 2014.

motif n° 4

Sol maj. II V VI = II V VI

la ré mi la si sol

Ré maj.

la fa# sol mi la ré

Exemple 11¹² : Le cycle de quintes avec le modèle V–V

Do maj. V VI IV V III IV II III

Il serait possible d'analyser ce passage autrement. Au premier temps de la mesure 9, les notes *ré* et *fa* dièse évoquent d'abord l'accord de tonique et non la fonction VI en *ré* majeur. Cependant, le *ré* à la main gauche se trouve immédiatement quitté par saut pour se diriger vers *si* dès la deuxième double croche de cette mesure. Schubert et Niedhöfer utilisent d'ailleurs l'appellation *harmonic smudge* pour qualifier ce type d'ambiguïté harmonique, qui, selon les auteurs, se retrouve fréquemment en début de marche harmonique dans le répertoire baroque (2006, 203). Cette ambivalence se poursuit à chaque palier de la marche dans l'exemple 10. Toutefois, étant donné le tempo très rapide de cette œuvre, je suggère d'interpréter cette progression

comme un mouvement rompu V–VI reproduit de façon séquentielle.

L'exemple 13 (page suivante), trouvé lui aussi dans le deuxième volume du *Clavier bien tempéré*, pourrait également être interprété comme un cycle de quintes élaboré à partir du modèle V–VI.

En somme, les cycles de quintes avec des accords à fondamentale tacite et ceux qui sont élaborés à partir du couple V–VI constituent deux variantes possibles de la marche d'harmonie dont la logique tonale est éclairée par cette notion de cycle de quintes évasif. Toutefois, à l'oreille, ces marches harmoniques ne sont pas vraiment ambiguës, grâce à la présence des motifs caractéristiques.

¹² *Ibid.*

Exemple 12 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Prélude n° 15 en sol majeur», BWV 884, mes. 7-13

motif n° 4

Sol maj. II V VI = II V VI IV
la ré mi la si sol

Ré maj.

V III IV II V I
la fa# sol mi la ré

Exemple 13 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Fugue n° 9 en mi majeur», BWV 878, mes. 41-42

Mi maj. V VI IV V III IV II III I II V.f.t. I
si do# la si sol# la fa# sol# mi fa# (si) mi

Il arrive cependant que le cycle de quintes soit difficilement identifiable pour l'auditeur, et ce, malgré une conduite caractéristique des voix.

Les cycles de quintes sous-jacents

Les cycles de quintes, omniprésents dans les progressions harmoniques du *Clavier bien tempéré*, apparaissent également sur deux autres plans de l'écriture : l'ornementation et la macrostructure. Ces cycles de quintes sont désignés comme *sous-jacents* étant donné qu'ils sont difficilement audibles. L'analyste et l'interprète peuvent toutefois les faire ressortir en mettant en relief certains éléments mélodiques.

Quelques passages du *Clavier bien tempéré*, analysés sur une petite échelle, comportent des cycles de quintes dont le rythme harmonique est très rapide. Par exemple, dans la fugue en *mi* mineur BWV 855 (exemple 14, page suivante), les changements de fonction harmonique se font le plus souvent sur le premier temps de chaque mesure, mais le rythme harmonique n'est jamais plus rapide que la noire. Le cycle de quintes qui survient à la mesure 40 se déploie cependant dans un rythme harmonique beaucoup plus rapide, soit un accord par croche. Ce cycle de quintes est considéré comme ornemental et indiqué entre parenthèses dans l'analyse, car il s'inscrit dans le cadre d'une grande fonction.

Exemple 14 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, « Fugue n° 10 en *mi* mineur », BWV 855, mes. 40-42

gamme chromatique descendante

Mi min. (V) (Vf.t. de IV) (Vde VII) (Vf.t. de III) (III)

si (mi) la (ré) sol

ped. tonique (ténor) I V I 3^{ce} de Picardie

Exemple 15 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, « Fugue n° 17 en *mi* mineur », BWV 855, mes. 40-42

Mi min. V Vf.t. de IV V de VII Vf.t. de III III

Exemple 16 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, « Prélude n° 7 en *mi* bémol majeur », BWV 876, mes. 31-42

ligne brisée

Mi^b maj. V *si^b* (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

1) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

2) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

3) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

4) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

5) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

6) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

7) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

8) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

9) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

10) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

11) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

12) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

13) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

14) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

15) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

16) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

17) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

18) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

19) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

20) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

21) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

22) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

23) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

24) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

25) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

26) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

27) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

28) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

29) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

30) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

31) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

32) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

33) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

34) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

35) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

36) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

37) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

38) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

39) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

40) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

41) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

42) (IVf.t. III II I) VII VI V I = VII *la^b*

marche n° 7

Si l'on exclut la pédale de tonique au ténor, on obtient à partir du deuxième temps de la mesure 40 la conduite de voix illustrée par l'exemple 15 (page précédente). L'alto et la basse articulent une gamme chromatique descendante tandis que le soprano fait entendre une gamme descendante qui progresse à tous les deux accords.

On retrouve le même cas de figure dans le prélude n° 7 en *mi* bémol majeur du deuxième volume du *Clavier bien tempéré*; le cycle de quintes y est traité comme une ornementation d'une grande fonction. Par exemple, à la mesure 34 de l'exemple 16 (page précédente), la fonction de dominante perdure alors que les lignes mélodiques suggèrent un cycle de quintes, notamment par l'utilisation de la ligne brisée dans les deux voix (il en va de même aux mesures 37 et 39). Il est particulièrement intéressant de comparer dans ce passage les analyses des plans microscopique et macroscopique, car tous les deux comportent une marche d'harmonie. Sur le plan microscopique, il s'agit d'un cycle de quintes où le premier motif caractéristique est articulé dans les deux voix, tandis que sur le plan macroscopique, on retrouve un autre type de marche, bâti sur le modèle V-I, qui progresse par secondes ascendantes et est classé n° 7 dans la typologie de Beaudet¹³.

Le contraire peut aussi se produire: sur le plan macroscopique, le cycle de quintes génère parfois de grands piliers harmoniques sur lesquels se greffent des fonctions à plus petite échelle (exemple 17, page suivante). Ce type de cycle de quintes est également *sous-jacent*, puisque le réel parcours harmonique se fait à un rythme plus rapide. Ces grands cycles de quintes sont indiqués entre parenthèses dans l'analyse puisqu'il s'agit d'éléments structurels et non d'une analyse harmonique en tant que telle.

Le cycle de quintes apparaissant dans ce passage ne peut être facilement identifié à l'écoute; il structure à un niveau plus profond l'écriture harmonique. Dans l'exemple 18 (page suivante), j'ai extrait l'ossature du soprano et de la basse sur les temps forts de la mesure. Les motifs contrapuntiques et la résultante verticale concordent tout à fait avec la structure habituelle du cycle de quintes, par l'articulation de la ligne brisée dans les deux voix.

Les exemples 14 à 18 présentent donc des logiques d'organisation du discours harmonique où chaque plan de l'écriture est articulé selon des principes différents et parfois contradictoires. Cependant, on retrouve dans l'*Art de la fugue* (1751) un passage où les niveaux microscopiques

et macroscopiques sont tous deux structurés par le cycle de quintes (exemple 19, page 51). La progression III-VI-V de V-V-I, qui relève d'un cycle de quintes incomplet, est reproduite par intervalle de quinte descendante, de sorte que l'enchaînement des tonalités se rapporte également à un cycle de quintes.

Les cycles de quintes équivoques: le voilement par un autre phénomène harmonique de type séquentiel

Certains passages du *Clavier bien tempéré* semblent renvoyer à une marche d'harmonie, même si l'identification du phénomène harmonique en question peut être problématique. En effet, par les jeux de contrepoint, Bach réussit à créer une ambiguïté entre le cycle de quintes et d'autres marches d'harmonie, dont par exemple le parallélisme d'accords de sixte et la marche de type n° 8 (modèle V-I qui progresse par tierces ascendantes) illustrée à l'exemple 23 (page 52)¹⁴.

Le parallélisme d'accords de sixte survient lorsque, à partir d'un accord au premier renversement, toutes les voix procèdent par mouvement parallèle descendant, faisant ainsi apparaître une suite d'accords de sixte. Dans la démarche analytique de Beaudet¹⁵, ces accords sont relégués, le plus souvent, au plan ornemental; seuls le premier et le dernier accord de la chaîne se voient attribuer une fonction harmonique (exemple 20, page 51).

Le parallélisme d'accords de sixte et le cycle de quintes partagent certains motifs mélodiques. Le deuxième motif caractéristique du cycle de quintes, qui consiste en une gamme descendante qui progresse à tous les deux accords, trouve son équivalent dans le parallélisme d'accords de sixte, où toutes les voix progressent par degré descendant, mais à chaque changement d'accord. En fonction du rythme harmonique choisi et du contexte, les deux perspectives peuvent se superposer (exemples 21, page 51, et 22, page 52).

On rencontre également dans *Le Clavier bien tempéré* des cycles de quintes qui prennent l'apparence de marches de type n° 8 (V-I qui progresse par tierces ascendantes, voir l'exemple 23, page 52). Pour ce faire, le cycle de quintes emprunte à cette marche sa formulation ascendante, les motifs caractéristiques sont donc absents de ce type de progression harmonique. Encore une fois, c'est par de savants jeux contrapuntiques que Bach crée une ambiguïté entre les deux marches d'harmonie. Le rythme harmonique ainsi que l'analyse des notes étrangères diffèrent selon la perspective adoptée.

¹³ Beaudet établit un classement des différentes marches selon le sens de la progression (ascendant ou descendant), le type de modèle (V-I, I-V ou I-V-I) et l'intervalle de progression (seconde ou tierce). Consulter à ce sujet: Luce Beaudet, «Classification des marches», dans *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, <http://bw.musique.umontreal.ca/nm/classification-marche.htm>, consulté le 20 janvier 2013.

¹⁴ Voir aussi la note 13.

¹⁵ Luce Beaudet, *L'Oeil qui entend, l'oreille qui voit*, «Le parallélisme d'accords de 6te», <http://bw.musique.umontreal.ca/chap2/par6.htm>, consulté le 13 avril 2014.

Exemple 17 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Prélude n° 21 en si bémol majeur», BWV 890, mes. 76-83

V (V) I (I) V de IV (IV) IV V de IV (IV) IV

V V de V (VII) V V If.t. V (III) If.t. V de IV

IVf.t. V de IV (VI) IV V de II (II) V (V)

Exemple 18 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, «Prélude n° 21 en si bémol majeur», BWV 890, mes. 76-83

ligne brisée

ligne brisée

V I IV VII III VI II V

Par exemple, le passage de la fugue n° 20 en *la* mineur, présenté ci-dessous (exemples 24 et 25, page 52), peut être analysé de deux façons. La marche de type n° 8 (exemple 24) suppose un rythme harmonique à la noire, tandis que l'analyse faisant ressortir le cycle de quintes (exemple 25) se déploie plus rapidement. Il en va de même dans un passage de la fugue n° 22 en *si* bémol mineur, dont je propose également deux perspectives d'analyse (exemples 26 et 27, page 53).

On peut donc observer, grâce aux exemples analysés dans cette section, que le cycle de quintes constitue une structure harmonique très souple pouvant se faufiler dans diverses situations harmoniques. La finesse de l'écriture contrapuntique de Bach permet par ailleurs de superposer plusieurs analyses.

Exemple 19 : J.S. Bach, *Art de la fugue*, « Contrapunctus 3 », BWV 1080, mes. 18-22

Ré min. V III VI Vf.t. de V Vf.t. Imm = V III VI Vf.t. de V Vf.t.

fa si^b (mi) (la) ré si^b mi^b (la) (ré)

(LA) (RÉ)

Imm = V III VI Vf.t. de V Vf.t. Imm = V III VI Vf.t. de V Vf.t. Imm

sol mi^b la^b (ré) (sol) do la^b ré^b (sol) (do) fa

(SOL) (DO) (FA)

Exemple 20 : Le parallélisme d'accords de sixte

Do maj. I6 (VII6) (VI6) (V6) IV6 V I

parallélisme d'accords de sixte

Exemple 21 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, « Prélude n° 14 en fa dièse mineur », BWV 859, mes. 9-10

Do# min. V I II6 (I6) VII6 et V(f.t.) I

parallélisme d'accords de 6te

Exemple 22 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Prélude n° 14 en fa dièse mineur», BWV 859, mes. 9-10

ligne brisée

Do# min. V I IV VII(f.t.) III VI(f.t.) II V(f.t.) I

cycle de quintes

Exemple 23 : La marche de type n° 8

Do I IV III VI V I

Exemple 24 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Fugue n° 20 en la mineur», BWV 865, mes. 71-72

Ré min. I V I=VI V I

ré la ré do fa

marche no. 8 Fa maj.

Exemple 25 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. I, «Fugue n° 20 en la mineur», BWV 865, mes. 71-72

Ré min. I II V I=VI II V I IV VII V I

ré mi la ré sol do fa si^b mi

cycle de quintes Fa maj.

Exemple 26 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, « Fugue n° 22 en si bémol mineur », BWV 891, mes. 56-58

La^b min. V I V de III III II V (I⁴) I
mi^b la^b sol^b do^b si^b mi^b V — I
marche no. 8

Exemple 27 : J.S. Bach, *Le Clavier bien tempéré*, vol. II, « Fugue n° 22 en si bémol mineur », BWV 891, mes. 56-58

La^b min. V I IV VII III VI II V (I⁴) I
mi^b la^b ré^b sol^b do^b fa^b si^b mi^b V — I
cycle de quintes

Conclusion

Au cours du siècle qui vient de s'écouler, le *Clavier bien tempéré* de Bach a fait l'objet de nombreuses analyses détaillées. Certaines sont destinées aux interprètes (Iliffe 1971 et Keller 1972), tandis que d'autres, proposant le *Clavier bien tempéré* comme modèle de style fugué, sont davantage utilisées comme outils pédagogiques pour la formation des compositeurs (Riemann 1890). En 1985, l'ouvrage de Kirkpatrick consacré à l'analyse de ce corpus offrait déjà une synthèse des différentes approches utilisées pour aborder l'œuvre : l'auteur, également un claveciniste réputé, y comparait les forces et les faiblesses des approches historique, esthétique, mélodique, rythmique, harmonique et interprétative. Les travaux récents de Mihaela-Lidia Corduban (2011) ont montré l'importance des principes rhétoriques dans la construction formelle de l'œuvre. Il semble bien que le contenu du *Clavier bien tempéré* soit une source inépuisable de découvertes pour le chercheur, justement à cause des différents angles d'approche utilisés pour l'aborder.

Les cycles de quintes évasifs fournissent de nouveaux outils pour lire et comprendre harmoniquement le *Clavier bien tempéré*. Dans les ouvrages d'analyse et d'harmonie tonale, les seules variantes du cycle de quintes conventionnel qu'on identifie généralement sont celles où sont intégrés

des accords de septième et de dominantes secondaires ; elles demeurent tout à fait simples à décoder. Dans cet article, j'ai mis en valeur trois autres catégories de cycles de quintes, dont la formulation est beaucoup plus subtile et qui ont été révélées par l'analyse du *Clavier bien tempéré*, à la lumière de la notion de cycle de quintes évasif. Les principes analytiques proposés pour décrypter les cycles de quintes comportant des enchaînements de fondamentales problématiques permettent soit de restituer la basse réelle sur laquelle est construite l'harmonie, soit de se référer au couple substitut V–VI. Cette notion permet également de mesurer l'importance de la dimension contrapuntique lorsqu'il s'agit de reconnaître des enchaînements harmoniques signifiants sur le plan tonal, puisqu'à l'oreille, ces cycles de quintes perdent leur ambiguïté en raison de la présence des motifs caractéristiques. Les cycles de quintes sous-jacents mettent en valeur l'écriture à plusieurs échelles de Bach et la logique avec laquelle elles sont construites. Enfin, les cycles de quintes équivoques démontrent la richesse contrapuntique de cette partition et la diversité des analyses harmoniques possibles que celle-ci peut générer.

Le discours harmonique tonal constitue un langage relativement unifié. Comme le souligne Goldman, même si « [l]e style de Bach diffère clairement de celui de Schubert ou de Wagner, [...] les principes syntaxiques à partir desquels

le style a évolué restent fondamentalement les mêmes dans tous les cas» (1965, 163, traduit par Nattiez 1987, 273). Dans cette perspective, il resterait à examiner les œuvres d'autres compositeurs de la période tonale afin de déterminer si elles font entendre ces mêmes types de cycles de quintes évasifs, ou d'autres encore, non discutés ici. Une telle étude permettrait également de mieux comprendre l'interaction des niveaux contrapuntique et harmonique dans le langage musical des compositeurs de la période tonale.

RÉFÉRENCES

- BEAUDET, Luce (1988). «Essai de typologie des marches d'harmonie dans la musique tonale de Bach à Wagner», *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 9, n° 1, p. 19-82.
- BEAUDET, Luce et Sylvie-Anne MÉNARD. *L'œil qui entend, l'oreille qui voit: Un modèle d'analyse du discours harmonique tonal*, <http://bw.musique.umontreal.ca/>, consulté le 13 septembre 2014.
- BUKOFZER, Manfred (1982). *La musique baroque*, traduit de l'anglais par Claude Chauvel, Dennis Collins, Frank Langlois et Nicole Wild [1947], Paris, J.-C. Lattès.
- CORDUBAN, Mihaela-Lidia (2011). *Le premier livre du Clavier bien tempéré de Jean-Sébastien Bach: Rhétorique et sémiologie*, Sampzon, Éditions Delatour.
- DELIÈGE, Célestin (1984). *Les fondements de la musique tonale: Une perspective analytique post-schenkerienne*, Paris, J.-C. Lattès.
- DELIÈGE, Célestin (2005). *Sources et ressources d'analyses musicales: Journal d'une démarche*, Sprimont, Mardaga.
- FICHET, Laurent (2000). *Le langage musical baroque: Éléments et structures*. Bourg-la-Reine, Zurfluh.
- GOLDMAN, Richard Franko (1965). *Harmony in Western Music*. New York, W.W. Norton.
- LIFFE, Frederick (1971). *Bach's Forty-Eight Preludes and Fugues Analysed for Students*, Borough Green, Novello.
- KELLER, Hermann (1972). *Le Clavier bien tempéré de Johann Sébastien Bach: L'œuvre, l'interprétation*. Paris, Bordas.
- KIRKPATRICK, Ralph (1985). *Le Clavier bien tempéré de Johann Sebastian Bach*, traduit par Dennis Collins. Paris, J.C. Lattès.
- LOWINSKY, Edward Elias (1990). *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music* [1961]. New York, Da Capo Press.
- MEEÛS, Nicolas (1993). *Heinrich Schenker, une introduction*. Liège, Mardaga.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1987). *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois.
- RIEMANN, Hugo (1890). *Analysis of J. S. Bach's Wohltemperirtes Clavier: (48 Preludes and Fugues)*, traduit de l'allemand par John South Shedlock, Londres, Augener.
- RIEMANN, Hugo (s.d.). *L'harmonie simplifiée ou, Théorie des fonctions tonales des accords*, traduit de l'allemand par Georges Humbert, Londres, Augener.
- SCHENKER, Heinrich (1954). *Harmony*, traduit de l'allemand par Elisabeth Mann Borgese, Chicago, University of Chicago Press.
- SCHENKER, Heinrich (2001). *Counterpoint*, traduit de l'allemand par John Rothgeb et Jürgen Thym, Ann Arbor [1910], Musicalia Press.
- SCHUBERT, Peter et Christoph NEIDHÖFER (2006). *Baroque Counterpoint*, Upper Saddle River, Pearson Prentice Hall.

Vox et machina :
Lorsque l'électronique redéploie
la voix dans les opéras de
Philippe Manoury
(En écho, 60^e Parallèle, K...,
La Frontière, La Nuit de Gutenberg)

Brice Tissier (Conservatoire à rayonnement
régional de Toulouse)

Composer un opéra, c'est exprimer une réalité, fût-elle hors norme. Non pas l'expliquer, ni la montrer, mais en suggérer l'existence et l'épaisseur, alors que bien peu nous est donné à percevoir (Manoury 1998a, 415).

Né en 1952, le Français Philippe Manoury fait partie de la génération de compositeurs ayant succédé aux principaux tenants de l'avant-gardisme des années 1949-1970, notamment Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio et Iannis Xenakis¹. Cette nouvelle génération, dont l'activité créatrice commence concrètement dans le courant des années 1970, s'est cependant retrouvée confrontée à la même problématique que ses aînés. Depuis le milieu des années 1960, en réaction à la *tabula rasa* des années 1950, s'est en effet inversé le rapport entre l'écriture et la perception, avec le retour de la prise en considération de la dimension perceptive dans les stratégies compositionnelles. Cette évolution de l'esthétique musicale chez plusieurs compositeurs est évidente dans les mutations des techniques d'écriture, mais elle transparaît également dans l'évolution de l'appréhension des outils technologiques. Depuis les premiers essais de Pierre Schaeffer, en passant par les expériences et les œuvres de Boulez et de Stockhausen², l'électronique évolue désormais conjointement à l'univers instrumental, mais ne pouvait, jusqu'à une période récente, prétendre ni à l'égalité, ni à la réciprocité.

À la fois compositeur et chercheur, Manoury s'est très tôt intéressé à l'interaction en temps réel entre les instruments acoustiques et les nouvelles technologies liées à l'informatique musicale, telle que développée à l'Institut

de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam³) à partir des années 1980⁴. Après *Répons* (première version en 1981) de Pierre Boulez, le besoin se fait en effet sentir de casser la rigidité de l'outil électronique et d'explorer au-delà du dialogue conventionnel instrument/ordinateur, afin d'élaborer, enfin, une symbiose réciproquement profitable, malléable en concert, et constamment renouvelable, à la manière d'une interprétation concertante. Dans *Répons*, les ingénieurs de l'Ircam avaient déjà partiellement réglé cet écueil pour les instruments à clavier et ceux qui leur sont assimilés : en fixant un capteur sous chaque touche (piano), chaque lame (vibraphone) ou chaque corde (harpe et cymbalum), l'ordinateur pouvait suivre, enregistrer et traiter l'action du musicien, puis produire, en temps réel, un résultat projeté dans la salle par des haut-parleurs. Dans un second temps, Manoury lui-même, avec la collaboration du jeune mathématicien américain Miller Puckette et du flûtiste Larry Beauregard, avait adapté la flûte selon le même modèle, grâce au principe des plateaux de l'instrument, eux aussi facilement identifiables par l'ordinateur. S'ensuivit un cycle d'œuvres consacré à cette interaction instrument-ordinateur : *Jupiter* (1987) pour flûte et électronique, *Pluton* (1988-1989) pour piano et électronique, *La partition du ciel et de l'enfer* (1989) pour flûte, deux pianos et électronique, et enfin *Neptune* (1991) pour percussions et électronique.

Très rapidement, le compositeur devait se pencher sur la problématique de la voix, qui n'est pas un instrument à proprement parler, comme Manoury l'a lui-même énoncé : « Sa production sonore ne dépend pas de mécanismes artificiels. Il s'agit donc, dans le cas présent, de capter un

¹ Outre Manoury, citons George Benjamin, Marc-André Dalbavie, Gérard Grisey, Jonathan Harvey, Philippe Hurel, Michael Jarrell, Michael Lévinas et Tristan Murail.

² Voir, par exemple, Deliège (2003).

³ Fondé en 1971 par Pierre Boulez, l'Ircam s'est non seulement donné pour but de réunir au sein d'un même laboratoire artistes et scientifiques afin d'élaborer des projets communs, mais aussi d'initier de jeunes compositeurs aux outils informatiques et électroniques.

⁴ L'intérêt de Manoury pour la recherche et les nouvelles technologies tient également à sa longue pratique de l'enseignement : en 1978, il s'installe au Brésil pour y donner des cours et des conférences sur la musique contemporaine dans différentes universités (São Paulo, Brasília, Rio de Janeiro, Salvador). Entre 1983 et 1987, à Paris, il est responsable de la pédagogie au sein de l'Ensemble InterContemporain, puis enseigne de 1987 à 1997 la composition assistée par ordinateur (CAO) et la musique électronique au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Entre 2004 et 2012, il enseigne la composition à l'Université de Californie à San Diego, et depuis 2013 au Conservatoire de Strasbourg.

signal sonore – extrêmement complexe et variable – et de le synchroniser avec un ordinateur.» (Manoury 1998b). À partir de 1993, Manoury va ainsi travailler à la capture, puis au traitement numérique de la voix en temps réel, d'abord par une analyse des composantes acoustiques du son, puis une manipulation de ces composantes. Le cycle de mélodies *En écho* (1993-1994) pour soprano et électronique représente le premier stade de cette réflexion.

Si le *chercheur* Manoury recherche l'innovation, le *compositeur* Manoury, quant à lui, se tourne aussi volontiers vers les institutions et les genres musicaux traditionnels, dont l'opéra et la musique chorale. Bien qu'héritier de la seconde École de Vienne, mais aussi de Boulez, Stockhausen et Berio, Manoury n'en reste pas moins ancré dans une période où la perception reprend désormais le dessus sur les *diktats* de l'écriture. Sans pour autant renier le *Sprechgesang* de Schönberg, la *Sequenza III* (1966) de Berio et le *Marteau sans maître* (1952-1956) de Boulez, l'écriture vocale de Manoury, que l'on peut qualifier de simple et naturelle, témoigne d'une plus grande flexibilité et est le fruit d'une réflexion qui prend en compte les limites du langage post-sériel, dont témoignent ses différents opéras. Or, ce retour au genre-roi ne saurait se priver de l'innovation électronique nouvellement créée; *60° Parallèle* (1995-1996), *K...* (2000), *La Frontière* (2003) et *La Nuit de Gutenberg* (2011) intègrent une partie électronique, profitant, pour chaque opus, des avancées de la technique au service de la voix et de l'art lyrique. Avec quatre réalisations scéniques à ce jour, Manoury participe justement au regain du genre, prolongeant les dernières productions de Berio et les sept opéras formant l'imposant cycle *Licht, Die Sieben Tagen der Woche* (1977-2003) de Stockhausen.

Quelques études déjà publiées ont d'ores et déjà permis de comprendre certains aspects des opéras de Manoury. *K...* a notamment bénéficié d'un important travail de thèse réalisé par Momilani Ramstrum en 2002-2003, abordant l'ensemble des aspects poétiques de l'œuvre (étude des esquisses, historique des étapes de la réalisation, expérimentations acoustiques, élaboration de la partition électronique, etc.); cette étude fut par ailleurs enrichie d'un travail de terrain pendant la seconde production parisienne à l'Opéra Bastille en 2003, et donna lieu à une publication multimédia en DVD-ROM (Ramstrum 2004). D'autres textes, comme

celui de Marc Battier (Battier 2005), ont également abordé certains points spécifiques de l'écriture électronique de Manoury dans *K...* Les trois autres opéras n'ont en revanche pas à ce jour bénéficié de travaux comparables⁵, hormis quelques études techniques sur l'évolution des partitions électroniques successives (Bossis 2005; Lemouton 2011). Une approche globale des différents projets lyriques de Manoury permet cependant de mettre en lumière un rôle de plus en plus prononcé de la transformation électronique sur le plan dramatique, et particulièrement en ce qui concerne le traitement de la voix. L'étude des partitions, ainsi que de certaines œuvres annexes (ayant esquissé ses opéras ou en étant issues) dévoile également un travail de réciprocité entre l'instrumental et l'électronique – précisons que Manoury élabore en général les deux partitions (instrumentale et électronique) simultanément, et que celles-ci s'interpénètrent *de facto* et interagissent de façon permanente –, et amène donc dans certains cas, une recontextualisation des données musicales. Notre intention dans le présent article est d'étudier, d'une part, le rapport entre les transformations électroniques et la dramaturgie, et d'autre part l'évolution technique du traitement de la voix: de l'expérimental (le cycle de mélodies *En écho*) à l'insertion pratique de ces expérimentations au sein du médium instrumental et lyrique traditionnel de l'outil électronique (*60° Parallèle*, *K...*, *La Nuit de Gutenberg*)⁶.

1. De l'instrumental au vocal: *En écho*⁷

En écho (1993-1994) fait partie, à notre avis, de ces œuvres expérimentales dont les données poétiques sont encore assujetties aux problématiques de l'expérimentation et aux contraintes techniques des moyens traditionnels. Les formes courtes sont alors prépondérantes, ainsi que la particularité des procédés employés, propres à chaque pièce. Ce *cahier des charges* n'empêche pas pour autant une certaine continuité historique: dans la tradition du *lied* ou de la mélodie liant la voix à un instrument accompagnateur – traditionnellement le piano, ici l'électronique – *En écho* est un cycle de sept mélodies, sur des textes érotiques écrits spécialement par Emmanuel Hocquard⁸: «La rivière», «Un jardin», «Broadway», «Mea lux», «Betty», «Un visage» et «La table». Chaque mélodie est centrée sur un lieu, un objet «ou une idée définie, que le titre de chaque poème annonce, comme le précise le compositeur: «À chacune

⁵ Ce manque s'explique probablement d'une part en raison du complexe processus ayant conduit à la création de *60° Parallèle* – ce que nous verrons plus loin – et d'autre part en raison de l'achèvement plus récent de *La Frontière* et *La Nuit de Gutenberg*.

⁶ J'ai fait le choix de ne pas entrer, pour chaque opéra, dans le détail des matériaux et des programmes employés. On trouvera dans le DVD-ROM conçu autour de *K...* un exemple d'implémentation particulier (Ramstrum 2004). Dans son ouvrage *La Voix et la machine* (Bossis 2005), Bruno Bossis fournit également plusieurs indications sur les programmes employés par Manoury, mais il faut préciser qu'en raison de l'obsolescence rapide des technologies, les programmes sont régulièrement transplantés vers d'autres stations plus récentes.

⁷ Composée en 1993 et 1994 et élaborée à l'Ircam pour sa partie technique, l'œuvre est créée le 26 février 1994 à l'Ircam par Donatienne Michel-Dansac.

⁸ «Si toutes les phrases sont bien d'Emmanuel Hocquard, le texte dans la version actuelle est un choix que j'ai effectué parmi un matériau plus vaste» (Manoury 1998b, 4).

d'elle, est également attaché un élément sonore (un son concret le plus généralement) qui servira d'élément de référence tant poétique que musical.» (Manoury 1998b, 5).

L'intention de Manoury dès *Jupiter* (1987) était d'établir, outre un dialogue entre instrument/voix et ordinateur, une réelle autonomie de jeu. Avant d'étudier plus en détail *En écho*, précisons trois éléments techniques qui faciliteront la compréhension du propos :

- Au début des années 1980, on a observé la généralisation de l'emploi du procédé de manipulation des sons en *temps réel*, c'est-à-dire la possibilité de produire, sans décalage perceptible, des séries d'échantillons sonores : le processeur de l'ordinateur capte, transforme des sons selon un programme prédéfini et diffuse le résultat dans la salle de concert avec un temps de réaction extrêmement bref, donnant ainsi l'impression d'une *simultanéité perceptive* de l'instrument et de la réponse électronique. À l'Ircam, c'est le programme *Faster Than Sound*⁹ (FTS), associé à l'environnement de programmation *Max*¹⁰, qui effectuait, à partir des années 1980, ces traitements sonores en temps réel.
- À la même époque, plusieurs programmes de type *Suiveur de partition* furent créés afin de pouvoir synchroniser parfaitement le jeu instrumental (ou vocal) avec la partie électronique¹¹. La nature ainsi que la dénomination de ces programmes ont bien entendu évolué depuis les années 1980 ; le site Internet de l'Ircam propose néanmoins une définition globale :

La partition est enregistrée dans l'ordinateur dans un format spécifique contenant à la fois les éléments essentiels de la partition instrumentale et une écriture de la partie informatique avec un langage musical synchrone. Lors de l'exécution, l'analyse en temps réel du son et/ou du geste capté auprès de l'interprète est mise en comparaison avec la partition enregistrée. L'algorithme de suivi détermine à chaque instant de l'interprétation la position correspondante dans la partition, et synchronise les processus programmés dans la partie électronique de l'œuvre (Ircam, s. d.).

Ces processus programmés sont normativement reportés et numérotés sur la partition imprimée¹². Si un assistant informatique est toujours présent,

son rôle se borne désormais à la surveillance, aux corrections éventuelles en cours de jeu et à la gestion des niveaux sonores de projection des sons.

- Le *Spatialisateur* (communément appelé *Spat*), enfin, développé au début des années 1990 à l'initiative de Jean-Marc Jot et Olivier Warusfel¹³, est un programme permettant de gérer la diffusion spatiale dans l'espace de concert, c'est-à-dire les niveaux et les emplacements de diffusion, tout comme les déplacements du son dans un réseau de haut-parleurs disposés préalablement autour du public, selon un agencement préétabli et personnalisé.

En 1994, *En écho* profite de toutes ces innovations. Toutefois, la synchronisation du processeur avec des sons chantés se révèle vite d'une grande complexité. En effet, contrairement aux instruments, les signaux vocaux ne peuvent être définis et appréhendés selon le mouvement d'une clé ou d'un doigt, c'est-à-dire par un geste physiquement détectable. Il était donc nécessaire de définir les paramètres à prendre en compte pour la captation de la voix, par exemple certains traits caractéristiques de l'émission vocale comme les consonnes fricatives ou les sons bruités. Manoury s'en explique :

La captation de phénomènes complexes tels que la variation de formes spectrales, la reconnaissance de phonèmes ou de quelques micro-structures, en vue d'établir des réseaux de contrôle sur un dispositif de synthèse ou de traitement du signal, est l'étape ultime vers laquelle nous tendons. Le matériau musical est exclusivement composé de sons de synthèse, d'échantillons vocaux et de transformations en temps réel de la voix soliste (Manoury 1998b, 4).

Dans *En écho*, Manoury explore particulièrement la question de la perception du temps, autrement dit la relative appréhension d'une structure en fonction de sa présentation dans le temps par l'auditeur, un principe notamment beaucoup utilisé dans la musique concrète, mais aussi dans certaines de ses propres œuvres précédentes : « Lorsque, dans ma musique électronique, je ralentis 50 ou 60 fois une séquence déjà entendue, je détruis totalement ce qui la fondait en la transformant en une autre forme expressive. » (Manoury 2001, 56). Cette pratique n'est pas sans rappeler la technique de la teneur ou du *cantus firmus* de l'École

⁹ Pour que l'interaction musicale soit perçue comme *naturelle*, le temps de latence doit être inférieur à 30 millisecondes.

¹⁰ Baptisé en hommage à Max Matthews, l'un des pionniers de l'informatique musicale, *Max* permet la programmation graphique de la synthèse, du traitement et du contrôle du son, exécutés en temps réel, grâce à des *patches* définissant des fonctions à l'écran. Selon les termes de Claude Fatus, cet environnement de programmation permet de décrire « un câblage virtuel entre les différents opérateurs spécialisés dans le traitement du signal sonore » (Fatus 1994, 179).

¹¹ Dans *Répons* de Boulez, un assistant informatique devait, en 1984, déclencher manuellement les événements électroniques, en synchronisation avec l'instrumentiste et en réponse au signe du chef d'orchestre.

¹² Des exemples de ces repères sont visibles dans l'exemple 10 (*La Nuit de Gutenberg*) : ceux-ci sont numérotés et entourés dans la partie de clavier. Les événements déclenchés sont retranscrits au-dessus de celle-ci, dans les systèmes indiqués STR.

¹³ Chercheurs à l'Ircam, spécialisés dans l'acoustique des salles et la spatialisation sonore ; Olivier Warusfel est encore à ce jour responsable du département « Espaces acoustiques et cognitifs » (voir notamment Jot et Warusfel 1995).

de Notre-Dame, ou encore celle du choral luthérien dans les cantates de Bach, c'est-à-dire la répétition d'une structure musicale dans le cadre d'une échelle temporelle différente, et confrontée à un autre discours musical. Dans d'autres cas, la synthèse numérique permet de transformer la nature d'un élément. Dans « Un jardin » (deuxième pièce du cycle), un bruit de grillon, présenté comme indicatif de l'environnement sonore, se transforme par traitement en *maracas virtuelles*, destinées à ponctuer, en temps réel, la partie vocale lorsque la chanteuse prononce des consonnes fricatives. Ces grillons interviennent également pour ponctuer un silence ou l'espace d'une respiration.

Dans la partie vocale, le compositeur choisit de rappeler certains éléments qui lui sont propres, dans la lignée du traitement motivique wagnérien ou postwagnérien. Manoury partage avec Schoenberg et Boulez la conviction que « Wagner ne pensait pas la thématique dans une temporalité ou dans une vitesse déterminée, fixe, mais au contraire comme quelque chose qui pouvait subir des étirements ou des contractions suivant le contexte dans lequel il devait apparaître » (Manoury 2001, 85-86).

Le redéploiement en temps réel de la partie vocale est quant à lui soumis à des programmes dont certaines données ont été fixées par le compositeur, notamment grâce à des analyses de synthèse du timbre de la voix, ceci afin de renforcer l'osmose acoustique/électroacoustique. Manoury le précise :

J'ai pris une suite d'accords qui épousent les formants de la voix, c'est-à-dire la couleur des voyelles, en quelque sorte. Ces accords sont identifiables en tant que tels, mais leurs timbres diffèrent suivant la manière dont la chanteuse articule les voyelles. L'ordinateur analyse sa voix et en reproduit les couleurs sonores. Il y a donc imprégnation d'une catégorie sonore sur une autre (Manoury 2001, 81).

Enfin, la musique vocale elle-même est analysée afin d'être exploitée à nouveau au cours de l'œuvre. Le fragment sonore *très mobile* dans « La rivière » revient par exemple dans « Mea lux », volet central et le plus développé du cycle, exposant des photographies de voyage. Le son d'un obturateur d'appareil photographique y est peu à peu déconstruit, au fil des retours d'éléments précédents, comme des photographies sonores figées. Le compositeur fournit la clé du procédé :

Dans la quatrième [pièce], je reprends ce fragment mobile [l'obturateur] pour progressivement le figer, comme une image de photographie. Ailleurs, je reconstitue la voix chantée au moyen de la synthèse. Elle revient en boucle mais de plus en plus lentement jusqu'à atteindre une lenteur telle qu'on a l'impression d'un « gel sonore ». En musique, rien ne doit être

vraiment immobile, tout doit être en mouvement, mais ici le temps est tellement lent qu'on ne le voit plus évoluer (Manoury 2011, 60-61).

L'avenir allait montrer qu'*En écho* n'était qu'une première étape dans la synthèse de la voix, mais surtout l'une des premières pierres de ce que l'on a coutume désormais d'appeler les *partitions virtuelles*, pour reprendre le titre d'un article de Manoury lui-même (Manoury 1998a, 59-86), c'est-à-dire « une partition dont on connaît *a priori* la nature des éléments qui vont être traités mais dont on ignore les valeurs exactes qui vont définir ces éléments » (Manoury 1998a, 74).

2. De l'électronique dans la tradition...

Comment va Paris ? Se dodécانىse-t-il à toute allure ? Les carmélites, les pauvres, ne peuvent chanter que dans le ton. Il faut leur pardonner (Poulenc 1994, 782 : lettre à Henri Sauguet du 28 janvier 1954).

Le choix d'écrire des opéras – Messiaen considérait le genre mort dans les années 1970, avant d'accepter la commande de *Saint-François d'Assise* (1984) – n'est à l'origine pas volontaire de la part de Manoury, ni une évidence pour un tenant de la recherche et de l'expérimentation. On sait d'ailleurs la difficulté pour un compositeur d'envisager une œuvre de grande envergure de ce type, alors que le rapport entre le temps de travail impliqué (composition, réalisation technique éventuelle, répétitions) et la diffusion (en général, une seule production de quelques représentations) n'en fait pas un projet rentable. Cependant, la prise en charge de certains compositeurs contemporains par différentes institutions leur permet d'espérer parfois une telle perspective. En France, l'Ircam, jumelé à l'Ensemble InterContemporain (EIC), joue ce rôle auprès des jeunes compositeurs particulièrement intéressés par les outils électroniques, en proposant notamment des stages d'initiation et de formation, puis des commandes officielles d'œuvres. Manoury avait été invité dès 1981 à l'Ircam en tant que compositeur et chercheur, puis à partir de 1983 comme responsable de la pédagogie au sein de l'EIC.

Si ses opéras achevés sont le fruit, comme on le verra, de commandes d'institutions qui lui ont permis de vivre un temps de la composition, les premiers essais lyriques de Manoury, en revanche, ont subi de plein fouet les aléas de cette réalité. Très tôt, Manoury s'est intéressé au film *Citizen Kane* (1984) d'Orson Welles, notamment en raison du travail de Welles sur les *flash-back* et les distorsions de la chronologie (Manoury 1998a, 191), par exemple en ce qui concerne les différentes périodes de la vie du personnage principal (enfance, maturité, vieillesse). Pour des raisons de droits d'auteur, l'adaptation directe de *Citizen Kane* n'était pas envisagée, mais plutôt une biographie de Welles

selon les mêmes procédés de distorsion chronologique. L'échec du projet qui en découla, un opéra intitulé *Sorwell*, a amené le compositeur à se poser la question de la viabilité de l'entreprise¹⁴. Des quelque 90 minutes composées, Manoury tirera néanmoins un ensemble de mouvements symphoniques intitulés *Chronophonies*¹⁵, dans lesquels il a remis les nombreux fragments éparpillés dans un ordre chronologique, renonçant ainsi à la problématique initiale du projet scénique. Cet échec a généré de nombreuses idées compositionnelles et techniques, dont on trouve bon nombre d'occurrences dans les opéras existants, et notamment dans *60^e Parallèle* (1996), envisagé juste après *Sorwell*.

60^e Parallèle

Le projet *60^e Parallèle* est théoriquement indépendant : il découle d'une commande du théâtre du Châtelet, et d'une collaboration à trois avec le metteur en scène Pierre Strosser et le librettiste Michel Deutsch. Composé en 1995 et 1996, l'opéra est créé le 10 mars 1997 au théâtre du Châtelet, par l'Orchestre de Paris dirigé par David Robertson¹⁶. Le synopsis est un lointain hommage à la pièce *Sur la grand-route* d'Anton Tchekhov¹⁷ : un huis clos dans une salle d'attente d'aéroport, en pleine tempête de neige, quelque part au niveau du 60^e parallèle. Plusieurs histoires s'entremêlent : un détective à la poursuite d'un assassin, une jeune femme déprimée emmenée en vacances de force, un professeur illuminé promenant le cerveau d'Einstein dans un bocal... Le sujet n'a donc plus rien à voir avec *Citizen Kane* ni avec Orson Welles, mais Manoury y reprend toutefois une partie de la matière composée précédemment, à commencer par le prélude orchestral de *Sorwell*, intitulé jusqu'alors « Prélude de la nuit du sortilège » (1992), et qui avait connu une création indépendante sous ce titre entre-temps¹⁸. *60^e Parallèle* constitue en réalité une expansion magistrale de ce prélude : chaque scène de l'opéra en déploie un fragment, un thème ou un accord.

En raison du grand nombre de personnages et de la complexité impliquée par la production d'un opéra, ainsi que du grand effectif de l'Orchestre de Paris, Manoury n'a

pas souhaité utiliser, pour chaque chanteur, l'ensemble des procédés de manipulation des sons en temps réel employés dans *En écho*. Les voix sont amplifiées mais ne sont pas transformées, pour des raisons de compréhension du texte. Il n'y a par ailleurs dans *60^e Parallèle* aucune identification sonore d'un personnage à l'aide de motifs musicaux, si ce n'est à travers la réminiscence de fragments du prélude durant l'opéra. L'une des intentions de Manoury était de préserver le confinement du huis clos de Tchekhov, privilégiant l'unité de lieu, mais aussi parasitant l'idée d'une narration linéaire : l'ensemble des actions de l'opéra s'enchaînent ou s'interpénètrent librement dans le temps, sans hiérarchie, au fil des conversations anodines des différents protagonistes. La seule constante, et le seul point commun entre tous, demeure l'attente, comme Manoury l'explique : « J'ai attaché beaucoup d'importance à cette déstabilisation qui, en effet, peut créer des conditions dramatiques nouvelles qui ne sont pas celles de l'opéra. » (Manoury, Deutsch et Strosser 1998, 6). Pour Manoury, l'imagerie musicale est inutile et la caractérisation des personnages doit être laissée à la mise en scène. Manoury rejette une certaine forme de complexité mélodique, afin de favoriser l'intelligibilité du texte :

J'ai tenu à ce que le texte soit, autant que faire se peut, intelligible. Cela a bien entendu déterminé un certain type d'écriture musicale. Je déplore souvent le caractère un peu uniformisé des opéras aujourd'hui – même *Les Soldats* [1965] de Zimmermann, qui est pourtant un grand chef-d'œuvre, n'y échappe pas –, du fait de la ligne désarticulée de la phrase vocale (Manoury, Deutsch et Strosser 1998, 7).

Les règles d'engendrement établies pour *Sorwell* et les *Chronophonies* sont respectées en ce qui concerne le traitement des parties vocales de cette nouvelle œuvre. Manoury avait souhaité associer, dans *Sorwell*, les différents âges de la vie à l'écriture intervallique, afin de caractériser musicalement le personnage principal, en l'occurrence Kane, ou Welles lui-même selon l'intention : les plus grands intervalles (quinte et quarte) sont réservés pour la jeunesse, les tierces pour la maturité, et les secondes (principalement

¹⁴ Manoury est revenu, dans un texte récent, sur les déboires que lui ont valu *Sorwell* : « Mon premier projet [...] fut autant une valse-chavirée me propulsant d'une maison d'opéra à une autre, d'un metteur en scène à un autre, qu'une valse-hésitation avec les changements continuels de directeurs d'opéras, ou même d'états d'âme à l'intérieur d'un même directeur. D'abord prévu pour le théâtre des Champs-Élysées, ce fut l'Opéra Bastille qui recueillit le projet vagabond. Je n'avais pas pour autant de commande et devais jongler avec une situation précaire tout en consacrant du temps à l'écriture de cette partition. Laurent Bayle, alors directeur de l'Ircam, s'en émut, et demanda à son ami et mécène Paul Sacher de l'aider. Je pus alors me consacrer à plein temps à cette grande entreprise. Tout allait pour le mieux, on m'avait même offert une loge avec un piano dans laquelle je pouvais travailler jour et nuit à la composition. Les choses allaient bon train [...], j'avais écrit plus de 90 minutes de musique pour grand orchestre, chanteurs et électronique lorsque... la direction changea de mains. Le nouvel homme fort, mécontent du livret, décida d'annuler mon projet pour y donner à la place *Padmavati* d'Albert Roussel. Mon opéra sur *Citizen Kane*, sur lequel je travaillais depuis trois ans fut alors simplement rayé de la carte... comme le fut d'ailleurs à son tour ce nouveau directeur, quelques mois à peine après sa prise de fonction ! » (Manoury 2009).

¹⁵ *Chronophonies I et II* (1994), sur un texte de Sandra Joxe, pour deux chanteurs et orchestre, ont été créées le 4 février 1995 par l'Orchestre de Radio France, sous la direction d'Elgar Howarth.

¹⁶ En ce qui concerne la participation de l'Ircam, la technique était assurée par Leslie Stuck, assistant musical de Manoury.

¹⁷ Pièce en un acte écrite en 1885.

¹⁸ Le *Prélude de la nuit du sortilège* a été créé le 6 février 1993 à la Maison de Radio-France par l'Orchestre national de France, sous la direction de David Robertson.

les secondes mineures) pour la vieillesse. Dans le projet initial, qui impliquait un déroulement non chronologique, l'écriture vocale aurait ainsi joué le rôle de signal perceptif pour l'auditeur. Les passages qui constituent les *Chronophonies*, remis dans l'ordre, suivent par conséquent une évolution intervallique allant progressivement de la quarte vers le chromatisme. Les différents personnages de *60^e Parallèle* adoptent en partie cette logique : l'assassin, le détective et les deux jeunes femmes utilisent majoritairement la tierce ; en revanche le professeur Wittkop suit une ligne vocale plus resserrée où domine le chromatisme instable (voir l'exemple 1).

De même, lorsqu'une berceuse (exemple 2) chantée en fond sonore par des enfants retentit dans le hall de l'aéroport, c'est la quarte qui domine, ainsi que la stabilité. Cette scène de berceuse contient par ailleurs une très brève allusion au *Prélude de la nuit du sortilège*, dont on pourrait penser, avec le recul, qu'il a été composé pour l'ouverture

du film *Citizen Kane* (les éléments sont communs : tempête de neige, allusion à l'enfance, «Rosebud» puis mort de Kane, laquelle correspondrait à la mesure 83 du prélude). À l'inverse, l'idée d'insérer une berceuse dans *60^e Parallèle* – ce qui ne semble avoir aucune justification dramatique – est peut-être née de la nécessité ou simple volonté de réutiliser ce passage du prélude.

Présente tout au long de l'œuvre, la partition électronique prend principalement en charge l'ensemble des sons concrets destinés à illustrer l'aéroport – bruits d'avion, cliquetis de panneau d'affichage, par exemple au début du prélude – mais elle fait entendre également la transformation de plusieurs éléments vocaux préenregistrés, dont la voix de l'annonceuse, récurrente tout au long de l'opéra (exemple 3).

Cette voix du haut-parleur est spatialisée, et joue un rôle dramaturgique et structurel précis. Dans le cas présent, elle fait le pont entre écriture vocale et écriture orchestrale ; y

Exemple 1 : Philippe Manoury, *60^e Parallèle*, scène XIId, mes. 1271-1272 (Manoury 1997¹⁹, 172) ; solo du professeur Wittkop.

The musical score for Example 1 consists of three staves. The top staff is for the vocal solo of Professor Wittkop, starting at measure 1271. It features a melodic line with various intervals, including fifths and thirds, and is marked with a '5' and a '3' above it. The lyrics are: 'Mais la ré-a-li-té est fi-nie. La to-ta-li-té tombe en mor-ceaux. Deux cents mor-ceaux'. The middle staff is for the piano accompaniment, marked 'pp' (pianissimo) and '(Cordes et Célesta)'. It features a complex, chromatic texture. The bottom staff is for the piano accompaniment, marked 'pp' and '(Cordes et Célesta)'. It features a complex, chromatic texture.

Exemple 2 : Philippe Manoury, *60^e Parallèle*, scène XIIb, mes. 1239-1240 (Manoury 1997, 167) ; berceuse.

The musical score for Example 2 consists of three staves. The top staff is for the lullaby by children, starting at measure 1239. It features a simple, melodic line in 8/8 time. The lyrics are: 'tour - ne mon - de, vo - le plu - me, vo - le la plume au vent lé - ger'. The middle staff is for the piano accompaniment, marked 'pp' (pianissimo) and '(Célesta)'. It features a simple, melodic line. The bottom staff is for the piano accompaniment, marked 'pp' and '(Célesta)'. It features a simple, melodic line.

¹⁹ Tous les extraits de partitions ont été reproduits avec l'aimable autorisation des Éditions Durand.

X_B ♩ = 60
1022 Haut-parleur

HAVE A NICE TRIP LADIES AND GENTLEMEN WE HOPE YOU ENJOY YOURSELVES
(Maria continue de valser seule. Les passagers qui ne dorment pas la regardent danser.
Un homme s'approche et la filme avec un caméscope.)

pp p mf f

est adapté le procédé de l'analyse vocale d'*En écho*, afin de reproduire les harmoniques de l'orchestre auxquelles s'ajoute la couleur des voyelles des chanteurs. Cette stratégie électronique est complémentaire des réflexions intervalliques énoncées précédemment, et montre au passage que Manoury ne souhaite pas voir l'électronique dominer, ou parasiter la dramaturgie. Pour Manoury, en effet, « l'informatique musicale est [...] un mode d'expression comme un autre, comme l'orchestre, pas plus chargé, ni moins » (Manoury, Deutsch et Strosser 1998, 7).

K...

L'expérience lyrique suivante de Manoury est à la fois plus institutionnelle et plus rigoureuse : un sujet fixé et illustre – *Le Procès* de Franz Kafka – et une commande de l'Opéra de Paris²⁰. La composition de la partition occupe Manoury de 1999 à 2001, dont une majeure partie dans les studios de l'Ircam pour la réalisation de la partie électronique, beaucoup plus étoffée que celle de *60^e Parallèle*. Dans le cas présent, l'un des enjeux du travail de composition consistait à déjouer le rapport frontal inhérent à la disposition scénique traditionnelle de l'opéra, et figeant l'espace sonore en deux univers séparés, comme il est de coutume dans une disposition spatiale dite à l'italienne. À la dimension unidirectionnelle de la vue, Manoury voulait opposer la dimension multidirectionnelle de l'ouïe, en entourant, et renforçant la diffusion spatiale dans l'espace global de la salle de concert (Manoury 2001, 118-120)²¹. Pour Manoury, la spatialisation ne doit en effet pas être considérée comme une simple enluminure : « dans

de tels cas, le mouvement spatial devient un matériau "thématique" au même titre qu'un rythme, qu'une mélodie, car c'est lui qui oriente l'audition plus que la nature même des sons spatialisés » (Manoury 2001, 220). Le spectateur doit donc se croire à l'intérieur de la scène, en d'autres termes, il doit oublier qu'il est extérieur à l'action qui se déroule devant lui. Ces réflexions ont englobé la question de la diffusion ou de la réverbération des voix chantées dans l'espace, notamment celles des chœurs, omniprésents. Par ailleurs, de nombreuses scènes chantées par les solistes ont également bénéficié de prolongements électroniques en temps réel afin de redéployer (à l'aide de techniques employées dans *En écho*) ou d'enrichir (par l'ajout de sons concrets ou de réverbérations) les situations dramatiques ou la psychologie des personnages. Nous allons en voir quelques exemples.

À la différence de la démarche proposée dans *60^e Parallèle*, Manoury fait usage pour *K...* de leitmotifs particulièrement bien définis, jouant le rôle de motifs générateurs dans la plupart des cas – par exemple les quatre intervalles déjà mentionnés innervant l'œuvre, ou l'appel de trompette symbolisant le procès. Aucun leitmotiv n'est cependant associé aux personnages. Mais l'on retrouve ici le soin apporté à l'intelligibilité du texte, ainsi que la primauté de l'intervalle selon les mêmes règles que dans *Sorwell*, *Chronophonies* et *60^e Parallèle*. Par exemple, Manoury reprend le jeu sur la quarte pour les fillettes entourant le peintre Titorelli, dans la continuité de la berceuse précédemment évoquée (exemple 4).

²⁰ Cet opéra a été créé le 3 juillet 2001 à l'Opéra Bastille, avec la participation du Chœur d'enfants de l'Opéra national de Paris et de l'Orchestre de l'Opéra national de Paris dirigé par Dennis Russel Davies. La technique était assurée par Serge Lemouton, de l'Ircam, assistant musical de Manoury.

²¹ Lors de la création, il y avait seize sources sonores en temps réel, distribuées sur seize haut-parleurs disposés dans la salle, afin de remplir le grand espace de l'Opéra Bastille.

Exemple 4 : Philippe Manoury, *K...*, scène IX, mes. 1350-1352 (Manoury 2000, 175) ; fillettes chez le peintre Titorelli.

Dans ce cas précis, l'électronique permet d'introduire une dose d'humour par le biais d'une allusion à l'univers sonore de la musique concrète : afin d'illustrer la horde de jeunes filles déambulant et piaillant autour du peintre, Manoury prolonge leurs chants en poussant plus loin le concept de cri, comme il l'explique lui-même :

Pour cette scène, j'ai imaginé les petites filles comme des oiseaux en cage qui ne cessent pas de virevolter et de piailler dans l'atelier comme si elles étaient dans une volière. Deux petites filles sont venues dans mon studio à l'Ircam. Je leur ai demandé de pousser les cris les plus stridents possibles et, avec Serge Lemouton, mon assistant, nous avons laissé tourner les magnétophones... (Manoury 2001, 131-132).

Comme dans le cycle *En écho*, Manoury mêle ici des voix réelles et des voix concrètes. Une donnée sonore exogène est ajoutée afin de compléter l'illusion de la volière :

J'ai pris aussi dans un disque d'ambiances naturelles une trentaine de cris d'oiseaux différents, des corbeaux, des merles, etc. Puis j'ai transposé certains de ces cris d'oiseaux et de petites filles dans le registre grave de manière à ce que l'on ne puisse plus identifier l'origine de ces cris. L'assimilation des cris de filles aux cris d'oiseaux fonctionne à merveille, l'ambiguïté est totale (Manoury 2001, 132).

Au-delà de l'anecdote, ce procédé renforce le sentiment de huis clos – déjà présent dans *60° Parallèle* – imposé par

le contexte du roman, et où nulle solution n'est possible rationnellement :

Tout se déroule dans des espaces clos, dans cette histoire. Ainsi cette idée de volière s'est imposée à moi comme un espace clos dans lequel les oiseaux tournoient à l'intérieur en se cognant la tête contre les vitres ou les grillages sans pouvoir en sortir (Manoury 2001, 132).

Le jeu sur les intervalles ne renvoie plus dans *K...* aux différents âges de la vie, mais à la sincérité des personnages : le juge, l'oncle et l'inspecteur utilisent un ambitus resserré, contrairement à la femme du greffe, à Léni ou à Tirorelli dont les voix sont plus volubiles. Le personnage de Joseph K., quant à lui, oscille entre les deux groupes, passant de l'incompréhension à la résignation, jusqu'au *Sprechgesang* final lors de son exécution (exemple 5, page suivante).

L'opéra est entièrement chanté, à l'exception de quelques passages où l'on entend des éléments parlés : l'appel martelé de l'inspecteur criant « Joseph K ! », ou lorsque Léni informe K. du possible recours du peintre Titorelli (exemple 6, page suivante).

En filigrane, tout au long de l'opéra, un bruit de foule est également omniprésent, dont la fonction dramaturgique n'est pas sans rappeler les *chœurs invisibles* présents dans l'opéra *Donnerstag* (1980) du cycle *Licht* de Stockhausen, eux-mêmes inspirés des chœurs du nô, une forme de théâtre classique japonais. Dès le prologue de *K...*, les gens chuchotent, afin d'évoquer la rumeur qui se propage. Une

Exemple 5 : Philippe Manoury, *K...*, scène XII, mes. 1994-1997 (Manoury 2000, 180) ; fin de l'opéra.

(... l'autre lui plante
le couteau dans le cœur.) (parlé dans un souffle)

BLACKOUT IV

1994 K

Wie ein Hund!

(cordes & electr.) (électronique)

pp

8

The musical score for Example 5 consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef, starting with a whole note 'K' and followed by a series of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a series of sustained chords and a triplet of eighth notes. The score is marked with '1994 K' and 'BLACKOUT IV'. There are also performance instructions in French and German, and dynamic markings like 'pp' and '8'.

Exemple 6 : Philippe Manoury, *K...*, scène VIII, mes. 1291-1294 (Manoury 2000, 169) ; passage récité.

Scène 8

(K la quitte et revient
dans l'autre partie de la
pièce, où ne se trouve plus,
apparemment, que son oncle.)

Non mesuré
(parlé, presque chuchoté)

1291 K

Ach so.

Titorelli, der Maler, arbeitet für das Gericht,
er kennt viele Richter. So könnte er Dir
Ratschläge geben. Hier ist die Adresse.

The musical score for Example 6 consists of two staves. The top staff is a vocal line in bass clef, starting with a whole note 'K' and followed by a series of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a series of sustained chords and a triplet of eighth notes. The score is marked with '1291 K' and 'Non mesuré'. There are also performance instructions in French and German, and dynamic markings like 'pp' and '8'.

rumeur qui, au dire du compositeur, ne peut être arrêtée : « un *deus ex machina*, ou plutôt un *diabolus ex machina*. En tout cas [...] ce mouvement giratoire est lié à l'infinitude. C'est une sorte de *perpetuum mobile* : quoi qu'on fasse, jamais la rumeur ne s'arrête, elle continue à tourner malgré nous. » (Manoury 2001, 130). L'allusion au mouvement giratoire renvoie elle aussi à Stockhausen, qui dans *Kontakte* (1958-1960) avait utilisé une table tournante avec plusieurs haut-parleurs, qu'il actionnait lui-même en enregistrant le résultat avec le microphone. Dans *K...*, l'ordinateur contrôle la rotation, comme Manoury l'explique :

J'ai eu l'idée de reprendre ce même principe pour créer cette «toupie sonore» qui tourne sur elle-même et dont je peux contrôler la vitesse avec une grande précision : entre 16 et 0,001 tours/seconde. Le son ne sort que d'un seul haut-parleur et pourtant il semble «pirouetter» sur lui-même. C'est une sorte de

spatialisation monophonique. Serge Lemouton, mon assistant sur [sic] toute la partition électronique de cet opéra, a réalisé cette simulation sur ordinateur. Et cette toupie sonore, je peux aussi la faire se déplacer dans l'espace. Elle tourne donc à la fois sur elle-même et dans l'espace de la salle (Manoury 2001, 126).

Le procédé, désormais appelé la *toupie*, avait déjà été employé brièvement dans *60° Parallèle* pour la désinence du *tableau d'affichage* (cliquetis des cases du tableau d'annonce des vols en partance) dans le prélude. Ici, ce procédé est généralisé afin d'englober les chœurs invisibles, la rumeur, ainsi que les voix et les réverbérations pour la scène de la cathédrale – nous y reviendrons. Alors qu'il composait *K...*, Manoury souhaitait expérimenter ce procédé en utilisant des sons variés ainsi que des vitesses variées :

Au début du prélude de *K...*, on entend des murmures de foules avec ce système de toupies très lent, qui fait un tour sur lui-même en 4 secondes à peu près. Or là, l'image de la toupie s'efface, car – comme chacun sait – il faut une certaine vitesse pour maintenir une toupie en équilibre sur elle-même. Vous avez alors l'impression d'entendre une foule comme disposée sur une petite partie d'un gigantesque disque qui tourne extrêmement lentement. J'imagine un disque de plus d'une vingtaine de mètres de diamètre. Quand la partie de ce disque sur laquelle «se situe» la foule arrive devant vous, vous entendez le son très proche, puis elle s'éloigne très lentement et vous n'en percevez plus que de vagues murmures. Vous percevez ce mouvement rotatif des sons, tout en étant non pas au milieu mais à l'extérieur de la rotation, en dehors du disque... Cette notion de *variation de la distance virtuelle* du son par rapport à l'auditeur est devenue pour moi un élément musical de première importance (Manoury 2001, 127).

Qu'il s'agisse de sons de synthèse ou de contrôle de la réverbération, l'idée demeure de soumettre l'outil électronique à l'art lyrique, y compris dans la gestion de l'espace sonore, comme le rappelle le compositeur: «La spatialisation renvoie à un "ailleurs", à quelque chose qui est fatalement en dehors de vous» (Manoury 2001, 130).

Terminons par un exemple d'application de la manipulation du son en temps réel au service de la dramaturgie: il s'agit de la scène de la cathédrale qui constitue le point culminant de l'opéra (Joseph K. rencontre l'aumônier des prisons). Le compositeur et le metteur en scène Nicky Rieti souhaitaient reproduire l'atmosphère d'un très grand volume, afin de pallier l'absence de décor. L'électronique devait à elle seule créer l'illusion de la cathédrale, uniquement avec des sons. Les chœurs invisibles y jouent un rôle prépondérant. Reconstitués par synthèse sonore, ils composent une toile de fond réverbérée par les différentes parois de la cathédrale, et dont le compositeur a anticipé les effets:

À certains moments, ils semblent proches, et à d'autres, on les entend par des réflexions plus lointaines. Cette musique est répartie sur trois niveaux acoustiques différents. Ces acoustiques sont complètement artificielles, mais basées sur l'étude des phénomènes naturels, comme la grandeur de la salle, la matière dans laquelle elle est bâtie – la pierre en l'occurrence – etc. Ce sont donc des paramètres très précis qu'on utilise pour simuler les différents espaces acoustiques. On règle ainsi les éléments sonores, comme les premières réflexions, les réflexions tardives, le grave ou l'aigu, la distance de laquelle nous semblent parvenir ces sons.

Il s'agit d'une reconstitution fidèle des phénomènes acoustiques naturels (Manoury 2001, 129).

Le même traitement est appliqué aux deux parties vocales (Joseph K. et l'aumônier sont pourvus de microphones), mais sans commune mesure avec celui qui avait été conçu pour *En écho*: outre un plus grand souci d'équilibre entre les voix, l'orchestre et le dispositif électronique, on remarque que le traitement du signal des deux chanteurs est mis en parallèle avec celui des chœurs invisibles, qui sont donc intégrés dans la cathédrale virtuelle. Précisons que les calculs et les réglages effectués sont propres à l'espace de la grande salle de l'Opéra Bastille. Toute autre production de *K...* dans un autre lieu nécessiterait un rééquilibrage de l'ensemble des paramètres spatiaux.

La Frontière

Après *K...*, Manoury a semble-t-il ressenti le besoin de poursuivre ses recherches dans le domaine lyrique, mais dégagé cette fois de toute lourdeur matérielle et de toute contrainte scénographique. Composé dans le cadre d'une résidence de trois ans à la Scène nationale d'Orléans, *La Frontière* (2003) est un opéra de chambre pour six chanteurs, neuf musiciens et système électronique en temps réel²². L'idée d'un opéra de chambre découle d'une volonté de créer des conditions où les chanteurs et les instrumentistes seraient placés dans un contexte d'écoute mutuelle, ce que précise Manoury: «L'écriture a donc évité le systématisme solfégique pour privilégier une certaine liberté sous la forme de points d'orgue, d'arrêts, de changements, avec des repères tels qu'on les trouve dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) de Claudio Monteverdi» (Manoury 2003). Le livret, écrit par Daniela Langer, s'inspire très librement du roman *Light of August* (1932) de William Faulkner²³: une jeune femme porteuse d'une lettre voyage à la recherche de quelqu'un dont on imagine qu'elle est proche, tout en chantant une berceuse qui se révélera être la clé de tous les secrets. Elle rencontre durant son périple une vieille dame irascible, deux personnages louches – eux aussi à la recherche d'un homme mystérieux – et un jeune garçon qui lui vient en aide, mais elle devra franchir la frontière séparant deux contrées en guerre avant d'achever (peut-être !) son voyage et trouver les réponses à ses questions. Les personnages ne sont pas identifiés, pas plus que les lieux, l'époque ou la guerre qui sert de toile de fond au drame. Le synopsis de l'œuvre achevée est le fruit d'un long travail de groupe et de séances d'improvisation organisées par le producteur Olivier Mantei à la demande du

²² L'œuvre fut créée le 1^{er} octobre 2003 au Carré Saint-Vincent à Orléans, avec Alain Planès (piano) et l'ensemble Ictus sous la direction du compositeur. La technique était assurée par Serge Lemouton, assistant musical de Manoury.

²³ Les particularités narratives et structurelles de Faulkner ont déjà par le passé influencé Manoury. La pièce pour orchestre *Sound and Fury* (1999) fait par exemple directement référence au roman éponyme, dont elle reprend les quatre parties.

metteur en scène Yoshi Oida²⁴. La composition musicale est quant à elle postérieure à la rédaction du livret.

Contrairement à *60° Parallèle* et à *K...*, *La Frontière* n'est pas constituée de brèves scènes, mais comprend quatre tableaux enchaînés sans entracte²⁵, où l'on trouve une certaine symétrie, l'épilogue reprenant et parachevant la «Berceuse» du prologue initial²⁶. Ces quatre grands tableaux n'excluent pas certains archétypes, comme le précise le compositeur : «Dans *La Frontière*, j'ai placé des récitatifs psalmodiés, un aria délirant, une scène épistolaire, un prélude à un duo d'amour, une scène de rêve et moult traitements lyriques qui offrent une large palette en rapport avec les personnages» (Manoury 2003).

L'oeuvre diffère également des opéras précédents quant au traitement des parties vocales. On n'y retrouve pas, par exemple, le travail sur les intervalles ni les réseaux de leitmotifs si caractéristiques de *K...* Seule la berceuse initiale permet d'assurer une cohérence générale.

La partie électronique est, de l'aveu même du compositeur, plus importante que dans les opéras précédents, même si elle n'équilibre qu'un ensemble instrumental de neuf exécutants. Elle comprend des sons de synthèse, des transformations de certains instruments et des sons échantillonnés qu'elle spatialise en temps réel²⁷; elle n'interfère pas en revanche avec les parties vocales. Seules quelques phrases préenregistrées, lors de la lecture de la lettre au quatrième tableau, viennent interagir en duo avec le chant direct. Était-ce un souhait conscient du compositeur, ou la conséquence de limitation ou de complications techniques relevant de la production ou de la distribution ? Ce choix s'explique peut-être par la liberté accordée aux chanteurs, comme le précise le compositeur : «L'écriture vocale sera assez souple avec une certaine liberté d'interprétation. Les modes d'expression "chanté", "parlé/chanté", "récitatifs" seront tour à tour utilisés.» (Manoury 2003). Les documents d'archives²⁸ des premières représentations de *La Frontière* montrent en effet que les solistes s'éloignent assez régulièrement de la partition écrite²⁹. Ainsi, dans l'optique de l'étude du rapport constamment évolutif entre la voix et la machine, *La Frontière* ne constitue pas un jalon essentiel, mais néanmoins méritait d'être évoqué.

La Nuit de Gutenberg

La Nuit de Gutenberg a été créé à l'Opéra du Rhin de Strasbourg le 24 septembre 2011, soit huit années après *La Frontière*. Pour la première fois, aucune œuvre littéraire n'est à la base du livret, lequel a été écrit par Jean-Pierre Milovanoff. Le synopsis a été élaboré librement à partir du personnage historique de Gutenberg (1400-1468)³⁰. L'opéra se passe globalement en une nuit mais comprend des passages situés à des époques différentes, sous forme de *flash-back* : il retrace l'histoire de l'écriture depuis l'époque sumérienne jusqu'à l'Internet d'aujourd'hui. Dans son organisation disparate, *La Nuit de Gutenberg* se rapproche de *60° Parallèle* ; le synchronisme de *60° Parallèle* (plusieurs histoires simultanées) laisse toutefois place à la diachronie : chaque scène évoque une étape importante de l'histoire de l'écriture, de la vie du véritable Gutenberg (scène du procès), ou du personnage central de l'opéra, également dénommé Gutenberg, mais dont on ne connaîtra pas au final la réelle identité. Cet opéra comporte onze scènes, volontairement organisées, d'après le compositeur, selon une logique d'accélération : «Les scènes deviennent de plus en plus courtes au fur et à mesure que l'on s'approche de la fin. [...] C'est un symbole de notre temporalité qui tend à la fragmentation et au "zapping", par opposition au temps étiré, mythique, des époques reculées...» (Manoury 2011). L'épilogue reprend (comme dans *La Frontière*) le prologue – ici l'épisode, sumérien – afin de figurer un retour au fétichisme, mais aussi pour donner une cohérence à l'ensemble.

La Nuit de Gutenberg renoue également avec un grand effectif orchestral, tout en maintenant une durée globale réduite. Les éléments récurrents des opéras de Manoury sont ici de nouveau perceptibles ; par exemple des enfants (scène 10) qui manipulent des jeux électroniques et chantent en imitant les sons de ces jeux. On y retrouve le diatonisme et des intervalles simples (quartes et quintes justes), ainsi que l'interaction entre le chant et les sons issus de la partie électronique. Le personnage de Gutenberg, présent dans tout l'opéra, s'exprime pour sa part lentement et dans un registre plus restreint, à l'instar du professeur de *60° Parallèle* ou de l'aumônier de *K...*

²⁴ Plusieurs éléments sonores (porte, marteau, etc.) utilisés par Manoury dans la partie électronique ont également été trouvés et enregistrés lors de ces séances d'improvisation.

²⁵ La durée reste sensiblement la même : un peu moins d'une heure et demie.

²⁶ Le quatrième tableau est par ailleurs construit à partir des matériaux et éléments constitutifs des trois tableaux précédents.

²⁷ Leur déclenchement et leur extinction sont contrôlés par un clavier MIDI mis à la disposition du pianiste qui doit également assurer la direction musicale de l'ensemble, car les instrumentistes ne sont pas en fosse, mais sur scène avec les chanteurs. Lors des premières représentations, Philippe Manoury choisit d'assurer lui-même la direction de l'ensemble ; Serge Lemouton était chargé du mixage des sources sonores.

²⁸ Consultables notamment au Centre de documentation de la musique contemporaine (CDMC), à la Cité de la musique à Paris.

²⁹ On note également de nombreuses coupes opérées lors des premières représentations, ce qui pourrait laisser supposer un manque de répétitions préalables.

³⁰ Personnage cher à la ville de Strasbourg, Gutenberg y a développé l'imprimerie en 1434.

En ce qui concerne le traitement motivique, *La Nuit de Gutenberg* se rapproche particulièrement de *K...* et se révèle à la limite de la citation : dans la scène du tribunal de *K...* (scène 4), deux motifs (l'un claironnant, l'autre percussif) émergeaient, avant de se superposer (exemples 7a et b). Ces deux éléments se retrouvent directement superposés dès l'ouverture de la deuxième scène de *La Nuit de Gutenberg* (exemple 8). Le motif percussif, ici joué à la harpe, conserve l'intervalle de dixième répété en accents.

La voix est quant à elle particulièrement mise en valeur dans la scène 3 de *La Nuit de Gutenberg*, qui comprend un choral, suivi d'un madrigal. Cette scène, sans action, développe la thématique de la servilité technologique en exploitant la voix dans sa dimension la plus traditionnelle. Le madrigal désagrège la cohésion du chœur en superposant les langues (onomatopées, espagnol, anglais, vieux français, tchèque, etc.). Cette désagrégation linguistique est par ailleurs aussi exploitée dans les deux premières scènes *via* une texture électronique comprenant des conversations parlées et entrelacées en anglais, français, russe, chinois, tchèque et arabe. Par opposition, deux scènes sont volontairement muettes : la scène 5 exploite une vidéo, sans voix ni orchestre, et la scène 6 est un pantomime sur le thème de l'*autodafé*.

Le paroxysme du traitement électronique de la voix intervient à la scène 8 où le personnage de l'hôtesse, aux limites de la paranoïa, vante les mérites et la nécessité de la vigilance, de la vidéo-surveillance et de l'espionnage individuel. Sa voix, hystérique et donc très haut placée

dans l'aigu, est redéployée par un effectif vocal, «comme si une foule répétait ses paroles» (Manoury 2011). La texture orchestrale renforce cette hystérie et cette densification vocale : tout l'effectif est mobilisé, rythmiquement synchronisé sans valeurs irrationnelles, et sur des lignes chromatiques (exemple 9). Cette scène, dénonçant le fascisme technologique, constitue le point focal de l'opéra, mais aussi, à mon avis, celui des travaux de Manoury sur la synthèse et le redéploiement de la voix.

Conclusion

Dans son intervention lors de la journée d'étude «Opéra français du xx^e siècle», Serge Lemouton envisage lui aussi les opéras de Manoury de manière unifiée :

On peut déjà considérer [les quatre opéras de Philippe Manoury] non comme quatre œuvres autonomes, mais comme un corpus, un cycle, une *tétralogie*, y repérer des traits constants, caractéristiques du style du compositeur, ou révélateurs de l'état de la création lyrique de notre temps (Lemouton 2011).

Ce point de vue, qui est celui du réalisateur en informatique musicale attribué de Manoury, et qui évoque principalement les dimensions esthético-stylistiques et lyriques des œuvres, peut être prolongé par les considérations que nous venons de voir, c'est-à-dire englober également les dimensions scripturales et dramatiques. L'évolution de la transformation électronique au service de la voix fait écho à l'écriture vocale de Manoury, laquelle met au point, œuvre après œuvre, un langage opératique et dramaturgique propre et aisément

Exemple 7a : Philippe Manoury, *K...*, scène IV (transcription d'après Manoury 2000, 53) ; thème claironnant du tribunal.



Exemple 7b : Philippe Manoury, *K...*, scène IV (transcription d'après Manoury 2000, 57) ; thème percussif du tribunal.



Exemple 8 : Philippe Manoury, *La Nuit de Gutenberg*, début de la scène 2 (transcription d'après Manoury 2013, 66) ; superposition des thèmes claironnant (piccolo et clarinette) et percussif (harpe).



Brice Tissier

67

identifiable. Précisons toutefois que ces considérations ne s'appliquent pas de prime abord aux œuvres vocales concertantes *Noon* (2003) et *On iron* (2005) qui font le pont entre *La Frontière* et *La Nuit de Gutenberg*.

Au moment d'écrire ces lignes, Manoury compose un cinquième opéra, *Kein Licht*, en collaboration avec le prix Nobel autrichien Elfriede Jelinek pour le texte, et l'Allemand Nicolas Stemmann pour la mise en scène («Kein Licht» s. d.). Ce projet, fruit d'une commande de l'Opéra Comique et d'une souscription publique, sera présenté à la fin de 2017 et comportera lui aussi une conséquente partie électro-acoustique³¹. La *tétralogie* dont parle Lemouton n'est donc pas destinée à rester en l'état ; on ne peut cependant émettre à ce stade la moindre hypothèse quant aux réflexions de Manoury en ce qui a trait à de probables redéploiements électroniques de la voix.

Pour conclure, il semble peut-être nécessaire de préciser que Manoury n'est pas dupe des technologies qu'il emploie :

Le fait d'utiliser des technologies avancées n'a aucune valeur esthétique en soi. C'est un leurre comme l'est celui de la communication tous azimuts. J'entends très souvent des musiques qui sont à la pointe de la technologie mais qui reposent sur des conceptions musicales d'un conventionnalisme affligeant (Manoury 2011).

Voilà pourquoi sans doute Manoury n'a pas opté pour un *grand remplacement* de l'orchestre traditionnel par des outils électroniques, ce qu'avait fait Stockhausen pour *Montag* (1984-1988), troisième opéra du cycle *Licht : Die sieben Tagen der Woche*, où plusieurs synthétiseurs avaient remplacé les groupes instrumentaux utilisés pour *Donnerstag* (1978-1980) et *Samstag* (1981-1984). Cela n'empêche pas l'expérimentation, notamment lorsque Manoury exploite un orchestre de chambre dans *La Frontière* : «Je pense effectivement que c'est l'avenir pour des petits formats d'opéra. Les institutions actuelles étant plus ou moins sclérosées, il semble évident que cette manière privée de procéder soit véritablement prometteuse.» (Manoury 2003). L'idée d'un effectif réduit permettrait en effet un emploi du temps-réel plus généralisé, ou du moins élargi à l'ensemble des interprètes vocaux. Le projet *Kein Licht* ne s'inscrira pas quant à lui dans cette perspective.

³¹ La souscription publique mentionne l'envoi aux mécènes-producteurs de documents réguliers sur l'avancée du projet, notamment des vidéos des séances de travail à l'Ircam.

RÉFÉRENCES

- BATTIER, Marc (2003). «Notes sur l'électronique dans un opéra récent; K... de Philippe Manoury», *Musurgia*, vol. 10, n° 2, *L'opéra au second xx^e siècle*, p. 43-49.
- BOSSIS, Bruno (2005). *La voix et la machine, la vocalité artificielle dans la musique contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- DELIÈGE, Célestin (2003). *Cinquante ans de modernité musicale : De Darmstadt à l'Ircam*, Liège, Mardaga.
- FATUS, Claude (1994). *Vocabulaire des nouvelles technologies*, Paris, Minerve.
- JOT, Jean-Marc et Olivier WARUSFEL (1995). «Le spatialisateur», GRAME, <http://architexte.ircam.fr/textes/Jot95b/>, consulté en janvier 2016.
- «Kein Licht» (s. d.), dans *Culture-Time.com*, https://www.culture-time.com/projet/kein-licht#blogpost_3951, consulté en février 2016.
- LEMOUTON, Serge (2001), «D'Orson Welles à Gutenberg, les opéras de Philippe Manoury», journée d'étude «Opéra français du xx^e siècle», enregistré le 15 janvier 2011, <http://www.philippemanoury.com/?p=4799>, consulté en février 2016.
- MANOURY, Philippe (1997). *60^e Parallèle*, Paris, Durand. Partition chant et piano.
- MANOURY, Philippe (1998a). *La note et le son: Écrits et entretiens (1981-1998)*, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan.
- MANOURY, Philippe (1998b). Texte de présentation de *En écho – Neptune*, Donatienne Michel-Dansac, soprano, Roland Auzet, Florent Jodelet, Ève Payeur, percussions, Accord, 206762, 1 disque compact.
- MANOURY, Philippe (2000). *K...*, Paris, Durand. Partition chant et piano.
- MANOURY, Philippe (2001). *Va-et-vient; Entretiens avec Daniela Langer*, Paris, Musica falsa, coll. «Paroles».
- MANOURY, Philippe (2003). *La Frontière*, entretien avec Pierre-Albert Castanet, dans *ICTUS. Contemporary Music, Brussels*, <http://ictus.be/Documents/FrontiereCastanet.html>, consulté en septembre 2008, effacée en janvier 2014.
- MANOURY, Philippe (2009). «Éléments autobiographiques», dans *Blogue de Philippe Manoury*, <http://www.philippemanoury.com/?p=4099>, consulté en avril 2014.
- MANOURY, Philippe (2011). «Entretien avec Jean-Pierre Derrien» dans le livre-programme consacré à la création de *La Nuit de Gutenberg* à l'Opéra National du Rhin à Strasbourg, reproduit dans *Blogue de Philippe Manoury*, <http://www.philippemanoury.com/?p=4769>, consulté en février 2016. Entretien réalisé le 13 juillet 2011.
- MANOURY, Philippe (2013). *La Nuit de Gutenberg*, Paris, Durand. Partition d'orchestre.
- MANOURY, Philippe, Michel DEUTSCH et Pierre STROSSER (1998). «Naissance d'une œuvre commune, entretien croisé avec Philippe Manoury, Michel Deutsch et Pierre Strosser, propos recueillis par Hélène Pierrakos», dans Manoury, Philippe, *60th Parallel: An Opera by Philippe Manoury, Michel Deutsch et Pierre Strosser*, Orchestre de Paris, David Robertson, chef, 8.554249-50, Naxos, 2 disques compacts.
- POULENC, Francis (1994). *Correspondance 1910-1963*, Paris, Fayard. Réunie, choisie, présentée et annotée par Myriam Chimènes.
- RAMSTRUM, Momilani (2004). *From Kafka to K...: A Multimedia Exploration of Philippe Manoury's Opera K...*, Paris, Opéra national de Paris et Ircam – Centre Georges Pompidou, 1 disque CD-ROM.

ECM+ Génération2014 : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne¹

Symon Henry
(compositeur et artiste sonore)

Car on ne peut considérer un geste ni comme la propriété d'un individu, ni comme sa création (nul n'étant en mesure de créer un geste propre, entièrement original et n'appartenant qu'à soi), ni même comme son instrument ; le contraire est vrai : ce sont les gestes qui se servent de nous ; nous sommes leurs instruments, leurs marionnettes, leurs incarnations.

(Kundera 2011, 9)

Louis Dufort, Paul Frehner, Gordon Fitzell, Nicolas Gilbert, Jean-François Laporte, Nicole Lizée, Cassandra Miller, Ana Sokolović... autant de compositeurs aujourd'hui très actifs sur la scène canadienne qui ont tous été révélés, entre autres, par l'entremise du concours pancanadien de composition *Génération* de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) dirigé par Véronique Lacroix. Célébrant en 2014 son vingtième anniversaire, ce concours bisannuel – nommé à l'origine *Ateliers et Concert* – a d'abord rassemblé et dynamisé les forces vives de la relève québécoise. Rebaptisé *Génération*, il s'est ensuite étendu à l'ensemble du pays à partir de 2000. Au fil des ans, il a contribué à remodeler le paysage de la relève canadienne et à faire connaître la musique de 53 jeunes créateurs par l'entremise d'un large réseau de collaborateurs et de diffuseurs à travers le Canada.

Ce concours comporte trois phases :

1. la sélection, tout d'abord, par un jury spécialisé recruté aux quatre coins du pays, de quatre compositeurs canadiens de 35 ans et moins ;
2. la tenue, quelques mois plus tard, d'*Ateliers et de Miniconcerts* lors desquels une œuvre de chacun des lauréats est interprétée devant public, ainsi que

des esquisses en vue d'une composition nouvelle, écrite sur mesure pour l'ensemble ; ces esquisses font l'objet d'un travail exploratoire auquel participe le compositeur et l'ensemble des musiciens ;

3. l'organisation d'une tournée pancanadienne de six à neuf concerts² mettant en vedette les créations achevées des lauréats.

Compte tenu de la longévité de ce projet et de sa notoriété acquise au fil du temps, il nous semble opportun d'étudier les démarches des compositeurs qui ont participé à l'édition 2014 au regard de l'objectif suivant : proposer certaines pistes de réflexion quant à la notion de style dans le cas de compositeurs de la relève liés à la scène canadienne de musique contemporaine³. Pour ce faire, nous circonscrivons d'abord l'idée de style telle qu'elle sera comprise dans le cadre de cet article. Nous mettrons ensuite en perspective, à partir de ce concept, les démarches respectives des lauréats du projet *ECM+ Génération2014*, en l'occurrence Marie-Pierre Brassat (Québec), Alec Hall (Ontario/New-York), Evelin Ramon (Québec/La Havane) et Anthony Tan (Alberta/Berlin). Ceci nous permettra d'aborder certaines spécificités des questionnements et des recherches esthétiques de chacun de ces compositeurs.

De la notion de style

Camille Laurens, auteure d'un important travail littéraire étymologique, entame sa réflexion sur le vocable *style* par le rappel suivant :

Dans l'Antiquité, le style désignait ce poinçon de fer ou d'os qui servait à écrire sur de la cire, et dont l'autre extrémité, aplatie, permettait d'effacer ce qu'on avait écrit. [...] à l'époque déjà, par glissement métonymique

¹ Le présent article est complémentaire au texte «ECM+ Génération2014 : Regards sur les quatre compositeurs lauréats» paru en deux parties dans le volume 25, numéros 1 et 2, de la revue *Circuit : Musiques contemporaines*. Cette étude portait sur les démarches des compositeurs selon quatre angles d'analyse distincts : l'appropriation de traditions musicales et des sonorités de territoires chez Marie-Pierre Brassat, le rapport à la figuration sonore chez Alec Hall, la notion de timbre comme expression personnelle chez Evelin Ramon et l'idée de musique en tant que *situation* chez Anthony Tan. Le présent article propose plutôt des rapprochements entre leurs démarches respectives à partir de la notion de style.

² L'ECM+ a réalisé en novembre 2014 sa huitième tournée pancanadienne.

³ Nous emploierons ici l'expression *musique contemporaine* pour désigner les musiques liées aux réseaux d'ensembles, d'interprètes, de compositeurs et d'établissements scolaires qui se réclament d'eux-mêmes des musiques dites contemporaines, de création ou nouvelles.

de l'instrument à son résultat, le style est aussi la manière d'écrire, la tournure de l'expression (Laurens 2008, 25).

Lors d'une rencontre avec Alec Hall en marge des *Ateliers et Mini-concerts* de mars 2014, ce dernier évoqua lui aussi l'origine utilitaire du terme *style* (Hall 2014). Pour lui, le style correspond à l'outil dont on se sert pour exprimer une idée : il affecte la manière de traiter le matériau, mais s'en distingue néanmoins clairement. Son point de vue n'est d'ailleurs pas tout à fait étranger à celui d'Arnold Schönberg (Schönberg 1977, 100) pour qui le style serait avant tout le produit d'une conjoncture, voire d'une mode, un aspect nécessaire mais relativement superficiel du *faire* d'un compositeur. Il le subordonne à ce qu'il considère comme l'essentiel en art, soit l'idée :

Certes nous disposons aujourd'hui d'outils plus compliqués et plus efficaces et il viendra peut-être une époque où la pince coupante⁴ et les outils analogues seront tous dépassés. L'outil lui-même se trouvera alors démodé, mais l'idée dont il est né demeurera. Et c'est précisément là que se trouve la différence entre un style et une idée : une idée ne peut jamais mourir (Schönberg 1977, 102).

L'écrivain Pierre Bergounioux, dans son livre intitulé *Le style comme expérience*, nous rappelle que le mot grec *stulos* signifie *pilier*, et que son lointain dérivé, *stylite*, désigne un ermite qui « vivait et priait au sommet d'une colonne, entre ciel et terre » (2013, 7). Selon lui, le style n'est pas un aspect superficiel de l'acte d'écrire, mais bien l'un de ses éléments structurants et fondamentaux, même si sous-jacents. Sans prendre position de manière aussi nette, Leonard B. Meyer, auteur d'un ouvrage musicologique majeur sur le sujet, *Style and Music*, propose la définition suivante :

Le style correspond à la reproduction de modèles, relatifs autant au comportement humain qu'aux artefacts que le comportement humain produit, résultant d'une série de choix réalisés à l'intérieur d'un ensemble de contraintes. La façon de parler ou d'écrire d'un individu, par exemple, résulte en grande partie de choix lexicaux, grammaticaux et syntaxiques réalisés à l'intérieur des contraintes de la langue et du dialecte qu'il a appris à utiliser, mais qu'il n'a pas lui-même créé [...] De manière plus générale, un

petit nombre de contraintes limitant les choix ont été conçues ou imaginées par ceux qui les emploient. Elles ont plutôt été apprises et adoptées conséquemment aux circonstances historiques et culturelles d'individus ou de groupes⁵ (Meyer 1989, 3 ; notre traduction).

Dans le cadre de cet article, le contraste entre les réflexions de Laurens et de Schönberg, d'une part, – qui accordent une importance somme toute assez superficielle à la notion de style, la subordonnant à l'idée et donc au contenu – et, d'autre part, celles de Bergounioux et de Meyer, lui accordant un potentiel structurant plus fondamental, ont servi à nourrir plusieurs des échanges que nous avons pu avoir avec les quatre lauréats. Nos réflexions ont en effet été alimentées par les entrevues individuelles semi-dirigées, en personne et d'environ une heure, que nous avons effectuées en mars 2014 – soit en marge des *Ateliers et Mini-concerts* – avec les quatre lauréats. Ces entrevues ont été menées après l'étude de partitions et du parcours de tous les participants au projet *Génération* depuis ses débuts, et surtout des partitions et des *cahiers du compositeur* de l'édition de 2014⁶.

Suite à ces lectures, réflexions et discussions, nous envisagerons le style, dans le cadre de cet article, comme une sorte de prisme déformant incarné par l'artiste. L'artiste-prisme réalise certaines formes de représentation liées, mais non limitées, aux données culturelles du lieu géographique et historique duquel elles participent. En regard de sa propre volonté de prise en charge du style, l'artiste peut se positionner face à ce prisme de différentes manières : acceptation, résistance, détournement, subversion, etc.

Nous aborderons cette notion, chez les compositeurs à l'étude, en fonction de notre propre point de vue qui pourrait être qualifié d'*émique*⁷ : il sera avant tout celui d'un compositeur-chercheur qui se penche sur le travail de collègues appartenant à une même tranche d'âge (nés entre 1979 et 1985), et actifs – entre autres – à l'intérieur d'un même réseau culturel, soit le réseau canadien des compositeurs de musique contemporaine. Nous focaliserons notre attention sur les discours des compositeurs ainsi que sur certaines de leurs partitions afin de jeter un regard sur l'ensemble de contraintes, tant contextuel que strictement musical, à l'intérieur duquel ils évoluent et créent. Nous étudierons d'abord le cadre du concours et ce qu'il offre en termes de représentativité de la

⁴ Schönberg compare métaphoriquement, dans ce qui précède, le style à un outil physique, comme une pince coupante.

⁵ « Style is a replication of patterning, whether in human behavior or in the artifacts produced by human behavior, that results from a series of choices made within some set of constraints. An individual's style of speaking or writing, for instance, results in large part from lexical, grammatical, and syntactic choices made within the constraints of the language and dialect he has learned to use but does not himself create [...] More generally, few of the constraints that limit choice are newly invented or devised by those who employ them. Rather they are learned and adopted as part of the historical/cultural circumstances of individuals or groups. »

⁶ L'auteur a d'ailleurs participé activement à la conception, la collecte d'informations ainsi qu'à la rédaction de l'ouvrage *Ensemble contemporain de Montréal, Génération 20 ans (1994-2014)* (voir Ensemble contemporain de Montréal 2014b).

⁷ Référence à la dualité *emic/etic*, en anthropologie, où le premier terme s'applique au point de vue mettant l'accent sur la perception de phénomènes culturels par les acteurs mêmes de la culture à l'étude, par opposition à un point de vue plus détaché et objectif qui se voudrait davantage extérieur (De Sardan 1998, 151-166).

relève en musique de création au Canada. Nous comparerons ensuite des éléments précis des discours et des écrits musicaux des quatre compositeurs en adoptant trois angles d'approche de la notion de style en musique contemporaine. Ces trois angles, que nous présenterons bientôt plus en détails, peuvent se résumer ainsi :

1. l'ensemble de contraintes à l'intérieur duquel s'inscrit la démarche de création ;
2. la notion d'expérimentation et de recherche ;
3. l'expression personnelle.

Objectifs et limites de la recherche : le choix des compositeurs

Afin d'entamer notre étude de la démarche des compositeurs lauréats de *Génération2014*, il nous semble nécessaire de porter notre attention sur le mode de sélection des candidats et donc sur le réseau culturel à l'intérieur duquel ils s'inscrivent dans le cadre de *Génération*. D'abord, précisons qu'ils ont été sélectionnés à l'intérieur d'un bassin de soixante dossiers par le jury décrit dans le tableau 1.

On peut remarquer, dans ce tableau, la présence majoritaire de compositeurs (quatre membres sur sept) et de professeurs (dans une même proportion) provenant de cinq provinces du Canada. Notons, du même souffle, la présence de trois membres liés à la direction artistique d'organismes jouissant d'une importante notoriété en musique classique au Canada, soient le Banff Centre, le Centre National des Arts d'Ottawa et l'ECM+. Ce jury nous semble donc représentatif d'instances reconnues de la musique de création de tradition classique au Canada. De leur côté, les candidats détenaient tous, ou étaient en voie d'obtenir au moment du dépôt de

leur candidature, une maîtrise universitaire en composition (ou l'équivalent)⁸. Ils provenaient majoritairement des quatre provinces les plus peuplées du Canada (Ontario, Québec, Colombie-Britannique et Alberta), mais l'Île-du-Prince-Édouard, le Manitoba, le Nouveau-Brunswick et la Nouvelle-Écosse étaient aussi représentés.

Comme le montre le tableau 2, leurs diplômes de composition ont été obtenus dans divers établissements universitaires canadiens, ainsi qu'à l'étranger dans trois cas sur quatre. Ils sont aussi tous engagés, au moment de la rédaction de cet article, dans un cursus doctoral en composition.

Ayant tous été rattachés à des établissements universitaires canadiens phares, ils ont aussi été (ou sont encore) fortement liés à d'autres pôles internationaux. En témoigne la diversité des ensembles professionnels qui ont interprété leur musique : ainsi, Alec Hall a été joué par l'Ensemble intercontemporain (France), Marie-Pierre Brassset par l'Onix Ensemble (Mexique), Anthony Tan par l'Esprit Orchestra (Toronto), tandis que le Nouvel Ensemble Moderne (Montréal) a joué Marie-Pierre Brassset, Evelin Ramon et Anthony Tan. Les quatre lauréats ont à leur actif au moins une dizaine d'interprétations par des ensembles ou des solistes reconnus par leurs pairs sur la scène locale ou internationale.

Âgés de 27 à 35 ans au moment de présenter leur candidature, ces quatre compositeurs ont donc en commun d'être inscrits à la fois dans un paradigme universitaire avancé ainsi que dans un réseau national et international d'interprétation de musique contemporaine. Suite à leur sélection par le jury susmentionné, nous considérons

Tableau 1 : Jury de l'édition 2014 du concours *ECM+ Génération*.

Noms des juges	Fonctions	Affiliations	Province de résidence
Derek Charke	Compositeur et professeur	Université Acadia	Nouvelle-Écosse
Paul Frehner	Compositeur et professeur	Université de Western Ontario	Ontario
Nicolas Gilbert	Compositeur et écrivain		Québec
Véronique Lacroix	Directrice artistique et chef	ECM+	Québec
	Professeure	Conservatoire de musique de Montréal	
Stefani Truant	Adjointe à l'administration artistique	Orchestre du Centre national des Arts d'Ottawa	Ontario
Owen Underhill	Compositeur, chef d'orchestre, professeur et directeur de la School for the Contemporary Arts	Université Simon Fraser à Vancouver	Colombie-Britannique
Mark Wold	Directeur général	Banff Centre	Alberta

⁸ Cela constituait d'ailleurs une condition d'admissibilité au concours.

Tableau 2 : Établissements fréquentés par les lauréats de *Génération2014*.

	Établissements canadiens	Autres établissements
Marie-Pierre Brassat (née en 1981)	Conservatoire de musique de Montréal Université de Montréal Université Laval	
Alec Hall (né en 1985)	University of British Columbia Université McGill	University of California, San Diego Université Columbia, New York
Evelin Ramon (née en 1979)	Université de Montréal	Conservatoire de musique de Santiago de Cuba Universidad de Las Artes de La Havane
Anthony Tan (né en 1978)	Royal Conservatory of Music (Toronto) University of Calgary Université de Montréal Université McGill	Musikhochschule Dresden

qu'ils se sont démarqués, au sein de leur réseau culturel, par la qualité et l'intérêt de leurs démarches, sans que cette démarche puisse toutefois être considérée comme nécessairement représentative de l'ensemble de celles des compositeurs de leur génération. En ce sens, notre article vise donc à proposer des pistes de réflexions – par l'étude des démarches de compositeurs de la relève reconnus par des pairs fortement liés à une certaine institutionnalisation de la musique contemporaine – et se pose comme une première étape d'une recherche plus exhaustive.

Musique contemporaine comme style, lieu d'expérimentation et moyen d'expression

À partir de l'étude des démarches compositionnelles des quatre compositeurs de *Génération2014*, nous avons choisi de porter notre attention, dans le présent article, sur trois angles d'approche de la musique contemporaine qui nous ont semblés particulièrement intéressants, soient

1. la musique contemporaine comme style musical défini, avec ses zones de libertés et ses restrictions esthétiques;
2. la musique contemporaine comme modèle de pensée d'expérimentation sonore;
3. la musique contemporaine comme moyen d'expression artistique personnel;

Il nous est en effet apparu que chacun des quatre compositeurs a orienté son travail en fonction de ces angles d'approche, parmi d'autres. Est résumée, dans le premier, l'idée qu'en fonction de certains critères stylistiques (rapport à la tradition tonale occidentale, à l'expérimentation esthétique, à différents courants musicaux plus récents comme la musique concrète instrumentale, minimaliste ou spectrale, etc.), une œuvre sera considérée ou non, par différents agents du milieu culturels (interprètes, compositeurs, subventionneurs, public, etc.), comme de la

musique dite *contemporaine*. Le second angle renvoie à la recherche esthétique et à l'expérimentation sonore qui sont fortement associées, en particulier depuis le milieu du siècle dernier, à la composition s'inscrivant dans la tradition classique occidentale. Le troisième, finalement, rend compte de la volonté des compositeurs, affichée ou non, d'exprimer par leur art des affects ou des éléments de pensée poétique personnels. Comme nous le verrons plus loin, les démarches des quatre compositeurs à l'étude peuvent être décrites en termes de tension entre ces angles d'approche.

Afin de mener à bien notre étude, nous avons assisté, en premier lieu, aux *Ateliers et Mini-concerts* – d'une durée d'environ deux heures et animés par le compositeur et écrivain Nicolas Gilbert – qui ont eu lieu en mars 2014. Le public était invité à assister à un échange au cours duquel chaque lauréat présentait sa démarche de manière générale. Une œuvre de musique de chambre de chacun des compositeurs sélectionnés était ensuite interprétée. Puis, en s'appuyant sur un *cahier des compositeurs* remis au public et contenant des partitions et des indications textuelles d'expérimentations sonores, les musiciens de l'ECM+ ainsi que la directrice artistique et chef Véronique Lacroix travaillaient, en interaction avec le compositeur, les esquisses de l'œuvre en gestation. Pour notre part, après avoir étudié les partitions et les cahiers préparés en vue des *Ateliers et Mini-concerts*, puis avoir assisté à ces événements, nous avons porté notre attention vers d'autres œuvres représentatives de la démarche des quatre compositeurs. Nous les avons ensuite rencontrés individuellement afin de recueillir leur point de vue sur la notion de style dans leurs démarches respectives.

Brève présentation des œuvres entendues lors des mini-concerts⁹

Leonard B. Meyer approche l'idée de style en considérant d'abord celui d'une culture, puis celui d'une époque ou

⁹ Les notes de programmes et l'instrumentation des quatre œuvres peuvent être consultées en annexe.

d'un mouvement qui en fait partie, puis la production d'un compositeur spécifique, et, finalement, une œuvre en particulier (Meyer 1989, 13). Il prend aussi en compte, dans ses réflexions, la hiérarchie parallèle des lois (par exemple biologiques), des règles (par exemple contrapuntiques) et des stratégies (par exemple celles utilisées par Beethoven ou Mozart afin de déjouer ou d'appliquer lesdites lois et règles) qui y sont en jeu (Meyer 1989, 13). C'est dans cette optique que nous avons concentré nos premiers efforts sur l'étude d'œuvres des quatre compositeurs présentant certaines caractéristiques communes: auteurs d'âge comparable, de même nationalité et ayant une activité créatrice au sein d'un même réseau; dates de composition rapprochées; interprétation lors d'un même évènement, soit les *Ateliers et Mini-concerts* de l'ECM+; formations instrumentales et durées similaires¹⁰.

Échappée (2012), de Marie-Pierre Brassset, témoigne d'une volonté d'appropriation et de questionnement d'éléments du langage classique: harmonie, contrepoint, ostinato, mélodie,

fugato, etc. L'œuvre comprend cinq parties fortement typées, clairement délimitées et de durées comparables (un peu moins de deux minutes chacune). La première d'entre elles expose d'abord un matériel harmonique très franc, un simple accord de *fa* majeur, affirmé (*f*, *ff* puis *f*) et soutenu à trois reprises – l'exemple 1 expose la première instance de cet accord, distribué à tout l'ensemble et étalé sur sept mesures –, progressivement faussé et distordu de manière à accentuer une vie intérieure s'avançant progressivement à l'avant-plan: des glissandos amples aux cordes et des mouvements de sourdine wa-wa à la trompette s'enrichissent de légères diffractions microtonales, de multiphoniques de clarinette puis, finalement, de lignes mélodiques prenant leur indépendance.

Contrastant avec l'aspect directionnel de la première partie, la deuxième sera plutôt de l'ordre de la stase. Elle est essentiellement constituée d'un enchevêtrement de mélismes se fondant, de par leur inscription dans le registre grave du basson, du piano et de la contrebasse, en une

Exemple 1: Marie-Pierre Brassset, *Échappée*¹¹, mes. 1-8 (Brassset 2012); présentation de l'accord de *fa* majeur.

¹⁰ Les pièces, composées entre 2009 et 2013 et durant environ dix minutes, étaient écrites pour des ensembles de chambre regroupant de quatre à neuf musiciens.

¹¹ La reproduction des extraits de l'œuvre de Marie-Pierre Brassset a été autorisée par le compositeur.

Exemple 2 : Marie-Pierre Brasset, *Échappée*, mes. 107-108 (Brasset 2012); élément mélodique récurrent, à la trompette, caractérisant la dernière partie de l'œuvre.

sorte de magma d'où émergent peu à peu de brèves incises en triples croches dans les registres médium et aigu du piano. La troisième partie est construite autour d'une ligne mélodique du hautbois et de la trompette, à l'octave, dans un cadre évoquant un traitement très libre d'archétypes modaux. Les deux dernières parties, finalement, se révèlent être l'articulation, par montage contrapuntique, de dérivés des incises de la deuxième partie, de multiphoniques de clarinette et de dérivés du fragment mélodique présenté dans l'exemple 2 (toujours à la trompette).

L'utilisation d'archétypes classiques (accord de *fa* majeur, mélismes, motif récurrent, etc.) servant à articuler ses grandes divisions formelles, ainsi que les diverses stratégies de détournement employées, sont à notre avis les éléments les plus caractéristiques du style global d'*Échappée*. Ce sont autant de choix poétiques de la compositrice en fonction de ses références subjectives propres, focalisés sur l'expérimentation – diverses manières de partir des référents, puis de s'en échapper (Brasset 2014) – autour d'éléments stylistiques relatifs aux traditions dont peuvent se réclamer les musiques dites contemporaines.

Dans *Manhattanism* (2010) d'Alec Hall, ce qui retient plutôt notre attention, c'est l'intérêt du compositeur pour la *figuration musicale* – soit le caractère référentiel des objets sonores – qui se retrouve d'ailleurs dans ses œuvres de manière générale. À l'opposé des théories de Pierre

Schaeffer¹² (Schaeffer 1977), qui ont pourtant pavé la voie à son travail, Hall assume totalement la signification concrète des sons qu'il emploie : c'est même, selon ses dires, l'une des bases de sa démarche (Hall 2014). Sa pièce s'articule donc autour de sons dont les sources sont facilement reconnaissables : enregistrements de wagons de métro, de sons de sècheuses, de meuglements de vaches et d'autres bruits de porcs. Ces sons se retrouvent à l'état *pur* sur la bande ou encore sous forme de transcriptions instrumentales réalisées à l'aide de différents outils informatiques puis *retravaillées* (Hall 2014). Ils sont ensuite mis en relation avec le regard métaphorique qu'il porte sur la ville de New York. Prenons pour exemple les mesures 71 à 74, reproduites dans l'exemple 3, qui superposent précisément l'enregistrement sonore d'un sèche-linge en marche, diffusé via une paire de haut-parleurs en stéréo, et la transcription instrumentale d'une analyse spectrale de ses principaux transitoires d'attaques.

Un autre exemple nous semble fort éloquent quant au potentiel de connotations de gestes sonores chez Hall : au point central de l'œuvre, on retrouve un solo de près d'une minute et demie du percussionniste déversant, d'abord au compte-gouttes, puis rapidement, puis à nouveau au compte-gouttes, des pièces de monnaie dans une boîte de conserve.

¹² Nous pensons, entre autres, au concept d'*écoute réduite* qu'il a théorisé : « L'*écoute réduite*, telle que l'auteur du *Traité des objets musicaux* la définit, est celle qui fait volontairement et artificiellement abstraction de la cause et du sens (et nous ajoutons : de l'effet), pour s'intéresser au son considéré pour lui-même, dans ses qualités sensibles non seulement de hauteur et rythme, mais aussi de grain, matière, forme, masse et volume » (Chion 2012).

Exemple 3 : Alec Hall, *Manhattanism*¹³, mes. 71-74 (Hall 2010) ; transcription instrumentale des principaux transitoires d'attaques de l'enregistrement sonore d'un sèche-linge en marche¹⁴.

The image shows a musical score for three instruments: Perc. 1, Perc. 2, and Pno. (Piano). The score is for measures 71-74 of 'Manhattanism' by Alec Hall. Perc. 1 and Perc. 2 have complex rhythmic patterns with various dynamics (f, mp, mf, f) and articulations (accents, slurs). The Piano part features sustained chords and arpeggios, with dynamics ranging from mf to f. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

L'œuvre nous semble aborder de front les trois avenues que le compositeur et théoricien François-Bernard Mâche associe à l'idée de phonographie. Nous avons en effet affaire, tout d'abord, à ce qu'il appellerait un « scénario sonore dramatique ou prosaïque » (Mâche 1991, 205). L'œuvre s'ouvre en effet par un long crescendo dramatique mêlant des sonorités de wagons de métro et des transcriptions instrumentales desdites sonorités. La partie centrale de l'œuvre, représentative de la deuxième avenue proposée par Mâche, se caractérise par une logique métaphorique ou ce que ce dernier désigne comme l'« instrument moderne de la pensée symbolique » (Mâche 1991, 205) avec, par exemple, des rapprochements avec les sonorités de l'argent précédemment énoncées, de meuglements de vaches et de sons de porcs. L'œuvre se clôt sur un jeu de formes sonores ou un « retour au musical », correspondant à la troisième avenue de Mâche (1991, 205) ; on y retrouve un montage de sons de métro plus abstraits, de tenues instrumentales en frictions microtonales et de quelques longues plages sonores pianissimo relativement statiques, qualifiées de *drones* par le compositeur (Hall 2014).

Analogies (2012) constitue, aux dires d'Evelin Ramon, un tournant majeur dans sa démarche de compositrice (Ramon 2014). L'œuvre en trois mouvements résulte de sa rencontre intellectuelle avec les écrits de Pierre Schaeffer (voir Schaeffer 1977), de Stéphane Roy (voir Roy 2003) et de la conceptualisation en unités sémiotiques temporelles¹⁵ telle que développée par le laboratoire Musique et informatique de Marseille (Laboratoire Musique et informatique de Marseille 2014).

Chacun des mouvements de l'œuvre explore des avenues très typées en ce qui a trait à la recherche de timbres instrumentaux particuliers et résulte de différentes manières d'aborder l'archétype accumulation/filtrage. S'appliquant autant aux fugues de Bach qu'aux œuvres d'Helmut Lachenmann, cet archétype correspond à un processus de densification progressive de l'espace sonore – par exemple par l'entrée successive de lignes instrumentales – suivi d'un filtrage plus ou moins progressif.

Le premier mouvement, « Relinquere », consiste en une longue accumulation suivie d'une courte désinence. Ils sont tous deux articulés, de l'intérieur, par la superposition de trois trames distinctes : la première exploite les divers modes de jeux possibles au tambour à ressort (ou *spring drum*), la seconde est faite de sons tenus mêlant des sonorités bruitées et des hauteurs définies, et une dernière, aux cordes, est composée d'arpèges bruitistes. Les deux mouvements suivants sont aussi formellement organisés, sur le plan macroscopique, en séquences de type accumulation/filtrage. Ces séquences sont elles-mêmes le résultat d'un montage d'objets musicaux (OM) typés par un important travail de coloration timbrale. Les trois principaux objets musicaux sont présentés dans les exemples 4 à 6.

Dans *Analogie*, ce sont donc des références à un sous-ensemble bien déterminé des musiques contemporaines – les musiques électroacoustiques – qui ont servi de références compositionnelles. Le style de l'œuvre est de ce fait marqué par le rapport personnel – par *analogies* – de la compositrice aux outils conceptuels (pensée en objets sonores, mise à l'avant-plan du timbre, écriture en trames superposées, etc.)

¹³ La reproduction des extraits de l'œuvre d'Alec Hall a été autorisée par le compositeur.

¹⁴ Perc. 1 : la moitié inférieure de la portée correspond à des peaux et des bois (tom grave, bongos et *woodblock*), la moitié supérieure à des métaux (cymbales suspendues, *splash*, *hi-hat* et triangle). Perc. 2 : le *mi* est joué à la timbale, les autres hauteurs aux *almglockens*.

¹⁵ « Les Unités Sémiotiques Temporelles sont des fragments sonores qui, même hors de leur contexte musical, possèdent une signification temporelle due à leur organisation » (Favory 2007, 51).

Exemple 4: Evelin Ramon, *Analogies*¹⁶, 3^e mouvement, mes. 32-36 (Ramon 2010); exemple d'OM-fragments mélodiques.

Exemple 5: Evelin Ramon, *Analogies*, 3^e mouvement, mes. 29 (Ramon 2010); exemple d'OM-ostinato.

Exemple 6: Evelin Ramon, *Analogies*, 3^e mouvement, mes. 6 (Ramon 2010); exemple d'OM-incise textuelle.

et techniques (granulation, mixage, etc.) développés dans la seconde moitié du vingtième siècle par les créateurs et penseurs de ces musiques.

Comme son titre l'indique, *Trois esquisses sur une pose* (2009/2013), d'Anthony Tan, est constituée de trois mouvements distincts. Chacun d'eux expose, selon les dires du compositeur, des «poses musicales», dans un sens sculptural, et en opposition à la notion de «geste» (Tan 2014). Chacune de ces poses sera caractérisée par un traitement minimaliste de quelques éléments de base; l'absence de développement *per se* révèle ici l'intérêt du compositeur pour l'idée de statisme.

Tel qu'illustré dans l'exemple 7, le premier mouvement, «Poids», est fondé sur des rythmes et des timbres imprégnés

de lourdeur: une ligne d'agréments syncopés au piano sert de base à une série de décalages rythmiques avec les lignes parallèles entendues aux autres instruments. Les itérations de la flûte et de la clarinette sont d'ailleurs affectées d'échos très serrés et de diffractions microtonales, via un traitement électronique en temps réel.

Dans le deuxième mouvement, le compositeur étudie la notion de ligne, y appliquant le même type de traitement compositionnel minimaliste mais, cette fois, dans une approche plus téléologique: comme nous pouvons le constater dans l'exemple 8, le mouvement est construit autour de l'alternance de *lignes* affectées de crescendos et de tenues (ou silences) figeant ou interrompant momentanément leur évolution.

¹⁶ La reproduction des extraits de l'œuvre d'Evelin Ramon a été autorisée par la compositrice.

Exemple 7 : Anthony Tan, *Trois esquisses sur une pose*¹⁷, 1^{er} mouvement – « Poids », mes. 1-4 (Tan 2009/2013).

Aggressif Pesant ♩ = 50

Flute

Tenor Sax

Percussion

Piano

Electronics

Vibraphone
with wrapped claves

Bass Drum
medium hard mallets

DSP On
Pitch shifter (+/- 20 cents > Delay (100ms))

DSP Off

DSP On

Exemple 8 : Anthony Tan, *Trois esquisses sur une pose*, 2^e mouvement – « Ligne », mes. 1-3 (Tan 2009/2013).

presto ♩ = 160

Flute

Tenor Sax

Percussion

Piano

Electronics

Tam Tam
hard plastic mallets

Hold Tam Tam in hand while hitting

DSP On
Pitch shifter (+/- 25 cents > Delay (150ms))

Le dernier mouvement, finalement, est une étude sur la notion de stase. Sur un fond électronique de l'ordre du *drone*, des tenues sont superposées par tuilage, affectées ou non de légères altérations (trémolos, légers glissandos, etc.), et ponctuées de rares harmoniques au piano et d'impulsions de glockenspiel, tel qu'illustré dans l'exemple 9 (page suivante).

Angle d'approche A – Musique contemporaine comme style, avec ses zones de libertés et ses restrictions esthétiques

Ayant d'abord abordé le contexte du concours *Génération*, puis jeté quelques pistes d'analyse des œuvres qui ont

¹⁷ La reproduction des extraits de *Trois esquisses sur une pose* a été autorisée par le compositeur.

Exemple 9 : Anthony Tan, *Trois esquisses sur une pose*, 3^e mouvement – « Immobilité », mes. 1-5 (Tan 2009/2013).

♩ = 30 sans mouvement

The musical score is written for a 4/4 ensemble. The instruments are Flute, Tenor Sax, Percussion, Piano, and Electronics. The tempo is marked 'sans mouvement' (no movement) at 30 beats per minute. The score includes various dynamics (pppp, pp, mp, f) and performance instructions like 'whistle tone', 'gloss', 'multiphonics', 'hard plastic mallets', 'Tam Tam with superball', and 'Inside piano fingering extended harmonic'. The Electronics part includes a 'Sandblaste 1' instruction.

été présentées lors des mini-concerts de mars 2014, nous comparerons maintenant des éléments des discours et écrits musicaux des quatre compositeurs en nous basant sur les trois angles d'approche de la notion de style en musique contemporaine énumérés plus haut, soit la musique contemporaine [A] comme style musical défini, avec ses zones de libertés et ses restrictions esthétiques ; [B] comme modèle de pensée d'expérimentation sonore ; et [C] comme moyen d'expression artistique personnel.

Meyer pose l'hypothèse que le style dépend de « l'existence d'un ensemble de contraintes établissant un répertoire d'alternatives à l'intérieur duquel, en fonction d'un certain contexte compositionnel spécifique, il est possible de faire des choix¹⁸ » (Meyer 1989, 8 ; notre traduction). Dans le cas qui nous intéresse, ce contexte imposera certaines contraintes claires, comme la durée de 10 à 12 minutes ou encore l'instrumentation de l'œuvre finale à composer pour l'ECM+ par les quatre lauréats. Il impliquera aussi, de manière sous-jacente, la prise en compte de l'expertise musicale spécifique des musiciens de l'ECM+, de leurs rapports à la partition ainsi qu'à la notation.

La nature même des ateliers tenus en mars 2014 impliquait un important travail en ce sens. Entre autres préoccupations, les quatre compositeurs ont cherché, chacun à leur façon, à trouver les manières les plus efficaces de noter les éléments musicaux requérant une mise en valeur des habiletés traditionnelles des musiciens. Ils ont fait de même pour ceux requérant de développer des aptitudes rarement requises (par exemple l'usage de la voix par tous

les instrumentistes chez Evelin Ramon), peu établies (par exemple les multiphoniques à même les cordes de piano chez Marie-Pierre Brassat) ou nécessitant d'ajuster le jeu à un instrument *préparé* au moyen de divers objets (par exemple des pinces à cheveux accrochées aux instruments à cordes chez Alec Hall).

Au fil de nos discussions avec les compositeurs et à la suite de l'étude de leurs partitions, il nous est apparu que le principal *ensemble de contraintes* auquel ils ont fait face est de l'ordre du positionnement par rapport à la tradition musicale classique de laquelle ils sont tous issus. Le rapport au lyrisme – entendu comme une emphase sur le mélodique ou sur des lignes solistes expressives héritières de la tradition classique occidentale – a semblé occuper une place centrale dans leurs préoccupations. Evelin Ramon, tout d'abord, se réclame pleinement des archétypes du lyrisme et cherche à se les approprier par l'entremise de modes de jeu alternatifs (Ramon 2014). Alec Hall, pour sa part, préfère s'en distancer afin d'orienter son travail vers la recherche de moyens d'expression découlant plus concrètement des contextes et des situations qu'il veut dépeindre ou critiquer (Hall 2014). Cela ne l'empêchera pas de laisser une large part à des lignes solistes dans *Manhattanism*, comme nous pouvons le constater dans l'exemple 10.

En ce qui a trait aux hauteurs, ou à la tradition classique occidentale de l'harmonie, nous observons, dans les partitions de Marie-Pierre Brassat que nous avons étudiées, une syntaxe reposant sur l'héritage classique européen, mais jouant sur l'idée du détournement. On se rappellera par

¹⁸ « the existence of a set of constraints that establishes a repertory of alternatives from which to choose, given some specific compositional context. »

Exemple 10 : Alec Hall, *Manhattanism*, mes. 18-23 (Hall 2010) ; élément soliste à la contrebasse.

exemple le début d'*Échappée*, décrit et cité plus tôt. Chez Anthony Tan, il y a une volonté manifeste de reconnaissance de l'héritage de cette même pensée harmonique dans son travail, mais ses références sont toutefois moins directes et plutôt assujetties à ses préoccupations formelles et timbrales (Tan 2014).

Toujours à propos de l'idée de musique contemporaine comme *ensemble de contraintes*, notre attention est davantage retenue par le point de vue des quatre compositeurs sur la dualité maîtresse de la musique classique occidentale – le couple tension/détente – que nous associons aussi aux codes dramatiques ayant atteint un certain paroxysme à l'époque romantique. Nous pensons, par exemple, au procédé d'accumulation/filtrage. Cette technique, jadis support de rapports harmoniques codifiés, prend ici son indépendance et devient l'incarnation, en soi, de la dualité tension/détente. C'est particulièrement frappant dans l'articulation formelle d'*Analogies*, mais aussi de *Manhattanism*. Certains archétypes rhétoriques tonaux servent des fins similaires : la première partie d'*Échappée*, par exemple, sorte de *sentence* selon la terminologie de Schönberg (Schönberg 1987, 255), fait d'abord entendre un objet musical typé (l'accord soutenu de *fa* majeur), suivi d'une répétition complémentaire (avec augmentation de la tension par articulation timbrale des tenues), et se conclut par une troisième présentation, avec liquidation.

Par l'entremise de ce premier angle d'approche, nous remarquons qu'il y a, chez les quatre compositeurs, une distanciation face à la notion de règles stylistiques communes, et de son corollaire, soit la faute stylistique. Du même souffle, nous notons la présence d'un ensemble de stratégies compositionnelles et de conventions dramatiques héritées des traditions classiques occidentales qui, quoique propres à la démarche de chaque compositeur, semblent d'autant plus centraux dans le rapport au son des quatre lauréats.

Angle d'approche B – Musique contemporaine comme modèle de pensée d'expérimentation sonore

Le deuxième angle d'approche qui nous semble fondamental, dans l'étude de la notion de style en musique contemporaine, correspond à une conception de la composition comme un lieu d'expérimentation du sonore. Par expérimentation, nous entendons l'idée de redéfinition des concepts liés à

la tradition musicale classique européenne, redéfinitions particulièrement mises de l'avant au lendemain de la Seconde Guerre mondiale par des compositeurs tels que Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen. Cette profonde remise en question circonstancielle est devenue *recherche* et s'est institutionnalisée, entre autres, avec la fondation par Pierre Boulez, en 1969, de l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam). Depuis les travaux de John Cage ou d'Iannis Xenakis, la notion d'expérimentation et de recherche (scientifique, philosophique ou strictement musicale) nous semble devenue incontournable et s'ajoute à « l'ensemble de contraintes » de la musique contemporaine. Cette conception est perpétuée par un grand nombre de compositeurs actuels tels que Marco Stroppa (1959, Italie/France), Chaya Czernowin (1957, Israël) ou, chez les plus jeunes, Patricia Alessandrini (1970, États-Unis/Italie) ou Patrick Saint-Denis (1975, Québec). Elle est d'ailleurs mise de l'avant dans le descriptif officiel du projet *Génération* : « [ce dernier] facilite, entre autres, les démarches de recherche et d'exploration des compositeurs qui nécessitent une expérimentation en direct avec les musiciens » (Ensemble contemporain de Montréal 2014a).

Lors des entrevues avec les quatre lauréats, cette idée s'est vérifiée, tout en étant déclinée sous différentes formes. Marie-Pierre Brassset, par exemple, l'a intégrée à son travail de deux manières complémentaires. D'une part, elle a expérimenté différentes façons d'intégrer certains objets de recherche spécifiques à une approche relativement systématique : exploration approfondie des possibilités formelles déduites de la suite de Fibonacci dans *Mouvances migratoires* (pour orchestre de chambre et ensemble de solistes, 2008) ou des possibilités timbrales et microtonales des harmoniques aux cordes dans *Pripiat* (pour quatuor à cordes, 2013). D'autre part, elle cherche à élaborer un langage qui lui serait propre tout en étant ancré dans sa réalité géographique. Anthony Tan, de son côté, est fortement intéressé à découvrir de nouvelles manières de ressentir, concrètement autant que métaphoriquement, les notions d'expérience et d'instant musical. Ce travail est déjà notable dans *Trois esquisses sur une pose* ; dans la note de programme (en annexe), le compositeur indique qu'il recherchait une manière de représenter musicalement l'idée de pose (illusion de l'immobilité en musique), par opposition à celle de geste (écriture plus téléologique). L'expérimentation à partir de différents modes de rapprochements sémantiques

des objets sonores est un élément central de la démarche d'Alec Hall. Evelin Ramon, enfin, depuis sa découverte de l'univers électroacoustique, a placé au cœur de son travail l'exploration de modes de jeux alternatifs comme moyen de s'approprier une tradition musicale classique dont elle se réclame – démarche qui n'est pas sans rappeler la *musique concrète instrumentale* de Helmut Lachenmann¹⁹.

Angle d'approche C – Le personnel

Le dernier angle d'approche lié à la notion de style que nous abordons dans cet article, et certainement le plus abstrait des trois, est néanmoins celui qui semble le plus consciemment pris en charge et remis en question par les quatre compositeurs. En effet, si nous pouvons, comme le soutient Leonard Meyer (1989, 33), entrevoir que les compositeurs de musique classique occidentale ont été foncièrement intéressés, depuis la Renaissance, par la recherche esthétique, nous observons que les quatre compositeurs à l'étude doublent cette orientation d'une volonté affichée d'expression personnelle. La quête traditionnelle d'un certain idéal de beauté nous semble en effet toujours présente, mais doublée de zones d'expressions personnelles très différentes. Evelin Ramon et Marie-Pierre Brasset en font d'ailleurs leur objet de recherche et d'expérimentation (fusionnant ainsi les angles d'approche B et C que nous avons présentés plus haut), la première par l'entremise de l'expérimentation timbrale et de l'expressivité dramatique, la seconde par l'appropriation d'archétypes lyriques et par une volonté d'exprimer un certain rapport au territoire dans lequel elle évolue. Son utilisation fréquente de transcriptions de chants d'oiseaux nord-américains, illustrée par l'exemple 11, donne d'ailleurs quelques pistes en ce sens.

Chez Anthony Tan, cette zone d'expression personnelle semble plutôt se situer du côté de la réflexion – artistique et philosophique – sur la notion d'instant. Contrairement aux trois autres compositeurs, il ne cherche pas à avoir une approche téléologique de la forme : « J'ai l'impression de me diriger plutôt vers une idée de *musique en tant que situation*²⁰ et, du coup, affichant une absence de direction ou de but, remplacés plutôt par une sorte de *présence*²¹ ». Comme nous pouvons le voir dans l'exemple 12, cette

Exemple 11 : Marie-Pierre Brasset, *Échappée*, mes. 9 (Brasset 2012); ligne mélodique au piano issue de la transcription, à l'oreille, du chant de la grive à dos olive.



recherche formelle est particulièrement évidente dans *Observing the Ph(r)ase* (pour octuor instrumental, 2013). L'œuvre est essentiellement construite comme un enchaînement d'instant musicaux en trois phases : des éléments directionnels sont suivis de suspensions (points d'orgue) puis de silences. Les éléments directionnels créent, sur le plan micro-structurel, une illusion de téléologie. Les suspensions et silences, pour leur part, briment constamment l'élan de ces derniers et mènent à l'émergence, sur le plan macro-structurel, de l'impression d'immobilité.

Alec Hall affiche plutôt des orientations politiques et sociales. Il tend à effacer une certaine forme d'expression personnelle (lire *privée*) afin de mettre de l'avant un regard teinté d'objectivité pensante sur le monde qui l'entoure. Il conclut néanmoins la note de programme qu'il a rédigée pour *Manhattanism* (en annexe) en affirmant que l'œuvre « est un chant d'amour pour la ville [de New York] ». Nous notons aussi qu'en exergue d'*Our bodies will be on demand* (pour 11 instrumentistes, 2012), qui se veut une « phonographie » du mouvement *Occupy Wall Street*, il place la citation suivante du militant afro-américain des droits civiques Malcolm X : « Je ne vois aucun rêve américain ; je vois plutôt un cauchemar américain²² » (Hall 2012 ; notre traduction). Cette tension contradictoire entre subjectivité et volonté d'objectivité, le compositeur l'assume pleinement : lors de notre entretien, il a mentionné que ce genre de tension est justement ce qui, en tant qu'artiste, le nourrit (Hall 2014).

¹⁹ Lachenmann explique ainsi cette notion : « L'expression se réfère à la "musique concrète" de Pierre Schaeffer. Mais au lieu de prendre les bruits de la vie quotidienne comme éléments musicaux, il s'agit pour moi de comprendre le son instrumental comme message, comme signe de sa production. [...] Le son n'était alors plus compris comme un élément à varier sous l'aspect de l'intervalle, de l'harmonie, du rythme, du timbre, etc., mais avant tout comme le résultat de l'application d'une force mécanique sous des conditions physiques qui sont contrôlables et variables par la composition : le son du violon compris et réglé comme résultat d'une friction caractéristique entre deux objets caractéristiques, comme une version particulière parmi d'autres modes de friction et d'autres objets qui, jusqu'alors, n'appartenaient pas à la pratique philharmonique. Ce qui conduit à l'expérience du bruit et du son dénaturé comme partie intégrante d'un continuum caractéristique » (Lachenmann 2009, 201).

²⁰ Le compositeur renvoie ici à une notion défendue par l'Allemand Helmut Lachenmann : « certaines œuvres musicales peuvent être considérées comme un texte, c'est-à-dire comme un langage [...] Et pour moi, ou bien la musique c'est cela, ou bien c'est une situation, ce qui est complètement différent. Quand je parle de *musique en tant que situation*, je veux dire par là une situation auditive ou acoustique » (Heathcote 2007, 81).

²¹ « I seem to be tending towards *music as a situation*, therefore, presenting a lack of direction or goal, but instead a *presence* » (courriel d'Anthony Tan envoyé à Symon Henry le 11 avril 2014 ; notre traduction).

²² « I don't see any American dream ; I see an American nightmare. »

Exemple 12: Anthony Tan, *Observing the Ph(r)ase*²³, mes. 1-9 (Tan 2013).

The image displays a musical score for three instruments: Bass Clarinet, Piano, and Damp Sust. UC. The score is organized into measures 1 through 9. The Bass Clarinet part features a melodic line with dynamics ranging from *f* to *ff*, and includes performance instructions such as "breath only" and "with tone". The Piano part provides harmonic support with various chords and dynamics, including *pp* and *ff*. The Damp Sust. UC part is marked with a long horizontal line, indicating a sustained sound. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 3/16.

Conclusion

Depuis que la musique classique occidentale s'est enrichie des corpus aussi diversifiés que typés des Charles Ives, Alfred Schnittke, Luciano Berio et autres Frank Zappa, il nous semble que la question du style en musique de création ne peut plus se contenter d'être considérée comme un simple produit de l'acte de composer. En effet, par l'usage de citations, de pastiches ou de croisements stylistiques (rock et musique contemporaine chez Zappa²⁴, par exemple), ces compositeurs, parmi d'autres, ont pavé la voie d'une prise en charge du potentiel de détournement des contraintes stylistiques de leurs contextes respectifs. Nous sommes d'avis que le potentiel créatif de la notion de style, en art, a tout à gagner à être foncièrement assumé par les créateurs. L'emploi d'un accord de *fa* majeur en début d'une œuvre (comme chez Marie-Pierre Brasset) ou l'élaboration d'un discours articulé autour de l'archétype *tension/détente* (chez Evelin Ramon) sont des choix extrêmement fertiles en sous-entendus culturels et notre compréhension de ces musiques n'en sera que plus grande si l'on creuse ces réseaux de sens.

De plus, nos recherches nous ont permis de mettre au jour certains éléments communs qui révèlent le partage, par les quatre lauréats, d'un certain dialecte stylistique, mais aussi la forte indépendance qui caractérise leur travail. Entre autres exemples, nous pensons au positionnement fort par rapport au lyrisme traditionnel et aussi à l'expression personnelle chez les quatre compositeurs, tel que révélés par nos discussions²⁵ (Brasset 2014; Hall 2014; Ramon 2014). L'idée de recherche, d'expérimentation constante inhérente ici à la démarche créatrice, exprimée par les questionnements sur le figuralisme sonore chez Hall ou ceux relatifs à la perception du temps chez Tan, par exemple, a permis de jeter un autre regard sur les quatre œuvres et de faire ressortir entre elles certains points communs. L'expression

personnelle, finalement, s'est aussi révélée être un angle d'approche fondamental de leur travail.

Nous avons tenté, avec cette étude, d'aborder de front le donné musical de compositeurs de la relève musicale canadienne afin de révéler certaines structures sous-jacentes qui sont en jeu. Nous avons également tenté de proposer des pistes de réflexion sur le donné stylistique que notre époque offre à mes collègues et à moi-même, entre autres par l'entremise d'ensembles, tel l'ECM+, qui ont pour mission d'être le véhicule de nos idéaux artistiques. Nous en sommes finalement venus à transposer en musique contemporaine ce que Pierre Bergounioux (Einhorn 2013) affirme à propos de la littérature : loin d'être un simple paramètre superficiel de l'acte de créer, le style peut se révéler un outil fondamental, lorsqu'il est pris en charge de manière consciente, afin de faire reculer les frontières du sens.

²³ La reproduction des extraits d'*Observing the Ph(r)ase* a été autorisée par la maison d'éditions Gravis.

²⁴ À ce sujet, consulter, entre autres, Wright 2007.

²⁵ Sur ce point, Anthony Tan semble être l'exception confirmant la règle : lors de notre entrevue (Tan 2014), il n'a pas exclu ni pleinement accepté ces notions. Ses œuvres futures nous éclairerons probablement mieux à ce sujet.

Annexe

Notes de programmes des quatre œuvres interprétées lors des Ateliers et Mini-concerts Génération2014

Échappée (2012), Marie-Pierre Brasset, pour hautbois, clarinette, basson, trompette, piano, alto et contrebasse

Parfois le chemin prévu nous emmène loin de notre but initial. L'écriture de cette pièce-ci m'a conduite dans des lieux insoupçonnés. Et, au lieu de résister, j'ai accepté de les explorer.

L'accord franc et consonant qui débute la pièce est suivi d'une musique sombre et mouvante d'où émerge un contrepoint mélodique, puis un contrepoint d'objets musicaux volatiles. Je voulais une ligne droite, j'ai finalement composé plusieurs lignes courbes s'échappant de leurs trajets initiaux.

On dit souvent que le travail de création s'apparente au rêve. Je crois qu'en aval de tout le savoir-faire technique et de la réflexion que requiert la composition musicale, il y a toujours une part d'incontrôlable et d'inconscient. Peut-être est-ce la recherche de l'équilibre entre ces deux pôles qui produit une musique véritablement personnelle ?

Manhattanism (2010), Alec Hall, pour 8 instruments et sons fixés

Manhattanism, qui puise autant son inspiration du travail de Robert Rauschenberg que de celui de Rem Koolhaas, est une pièce qui s'intéresse de près à la narration plurielle. Un désir, mûri depuis plusieurs années, d'explorer les possibilités de la figuration en musique, conjugué à mon récent emménagement à New York, a donné lieu à un moment très particulier pour moi où j'ai imaginé un compagnon musical, pour ainsi dire, aux *Combine paintings* du début des années '60 de Rauschenberg. J'ai donc incorporé des *objets sonores trouvés*, enregistrements réalisés aux alentours de New York, à la texture instrumentale. Je l'ai composée de manière à ce que l'auditeur ne puisse pas faire abstraction de leurs identités extramusicales respectives.

Dans son livre intitulé *Delirious New York*, Rem Koolhaas décrit Manhattan comme « un laboratoire : une île mythique où l'invention et l'expérimentation d'un mode de vie métropolitain, ainsi que de l'architecture qui lui est lié, peuvent être approfondis en tant qu'expérience collective au cours de laquelle la ville en entier devient une manufacture d'expériences humaines où la distinction entre le réel et le naturel cesse d'exister ».

De la même manière que Koolhaas a structuré son livre comme une sorte de simulacre de la topographie de Manhattan (sous forme de grille), j'ai pensé ma pièce comme un simulacre de l'ethos de son Manhattan : un laboratoire autonome dédié à l'exploration d'un seul thème complexe, mettant autant à jour ses hauteurs sublimes que ses bassesses terrifiantes. C'est un chant d'amour pour la ville.

(Traduction : Symon Henry)

Analogies (2012), Evelin Ramon, pour violon, violoncelle, contrebasse, clarinette basse, flûte et percussions

Analogies s'inscrit dans ma recherche basée sur le bruit et l'utilisation de la voix. Avant de commencer le processus de composition, j'ai d'abord travaillé avec un violoniste avec qui j'ai pu faire l'essai de gestes sonores, de modes de jeu et même d'extraits qui, par la suite, sont devenus parties prenantes de l'œuvre. J'ai aussi eu la possibilité d'avoir un violon pour expérimenter par moi-même et trouver des sonorités pour ma pièce.

Mon projet de départ consistait à vouloir intégrer dans l'œuvre les sons et les bruits que je faisais avec le violon. Cela a été un défi important puisque j'ai d'abord dû rendre possible, sur le plan technique, pour l'interprète, les gestes sonores proposés, pour ensuite les transcrire d'une manière claire et précise dans la partition.

Dans *Analogies*, le bruit est une préoccupation esthétique très présente, entre autres quant à sa fonction thématique dans les premier et troisième mouvements.

Trois esquisses sur une pose (2009/2013), Anthony Tan, pour quatuor instrumental et électronique

Cette pièce présente trois esquisses sur des postures musicales. J'ai essayé de traduire en musique les postures statiques trouvées dans les arts plastiques et visuels afin d'explorer une autre dimension de la notion de geste qui imprègne le discours musical actuel. Mon travail a été inspiré par les esquisses des artistes de la Renaissance qui, bien que fragmentaires, contenaient déjà l'essence de l'œuvre complète à suivre. Le premier mouvement, « Poids », tente de créer la sensation de poids et de lourdeur. Le deuxième mouvement, « Ligne », tente de suivre le contour et les lignes d'une pose immobile. Le dernier mouvement, « Immobilité », vise à créer une stase tendue.

RÉFÉRENCES

- BERGOUNIOUX, Pierre (2013). *Le style comme expérience*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser/rêver ».
- BRASSET, Marie-Pierre (2012). *Échappée*. Partition inédite.
- BRASSET, Marie-Pierre (2014). Entretien accordé à Symon Henry, 20 mars.
- CHION, Michel (2012). « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », <http://www.michelchion.com/texts>, consulté le 22 septembre 2014.
- DE SARDAN, Jean-Pierre Olivier (1998). « Émique », *L'Homme*, tome 38, n° 147, p. 151-166.
- EINHORN, Juliette (2013). « Pierre Bergounioux : “Ce que nous percevons comme style a pour ressort l'inégalité” », *Le Magazine littéraire*, dossier « Faut-il encore du style », n° 535, septembre, p. 12.
- ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2014a), « Description du projet », dans *Site officiel de l'ECM+*, <http://ecm.qc.ca/>, consulté le 24 février 2014.
- ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2014b). *Ensemble contemporain de Montréal, Génération 20 ans (1994-2014)*, Montréal, ECM+.
- FAVORY, Jean (2007). « Les unités sémiotiques temporelles », *Math. and Sci. Hum/Mathematics and Social Sciences*, n° 178, p. 51-55.
- HALL, Alec (2010). *Manhattanism*. Partition inédite.
- HALL, Alec (2012). *Our Bodies Will Be on Demand*. Partition inédite.
- HALL, Alec (2014). Entretien accordé à Symon Henry, 7 mars.
- HEATHCOTE, Abigail (2007). « De la musique comme situation : Entretien avec Helmut Lachenmann », *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 17, n° 1, p. 79-91.
- HENRY, Symon (2015). « ECM+ Génération2014: Regards sur les quatre compositeurs lauréats » (en deux parties), *Circuit : Musiques contemporaines*, vol. 25, n° 1, p. 86-93, et vol. 25, n° 2, p. 95-100.
- KUNDERA, Milan (2011 [1990]). *L'immortalité*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade ».
- LABORATOIRE MUSIQUE ET INFORMATIQUE DE MARSEILLE (2014), « Les UST », dans *Site officiel du MIM*, <http://www.labo-mim.org/site/index.php?2008/08/11/24-les-ust>, consulté le 20 février 2014.
- LACHENMANN, Helmut (2009). *Écrits et entretiens*, textes rassemblés par Martin Kaltenecker et traduits de l'allemand par Nicolas Donin et al., Genève, Contrechamps.
- LAURENS, Camille (2008). *Tissé par mille*, Paris, Gallimard.
- MÂCHE, François-Bernard (1991). *Musique, mythe, nature ou les dauphins d'Arion*, Paris, Méridiens Klincksieck.
- MEYER, Leonard B. (1989). *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.
- RAMON, Evelin (2012). *Analogies*. Partition inédite.
- RAMON, Evelin (2014). Entretien accordé à Symon Henry, 24 mars.
- ROY, Stéphane (2003). *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan.
- SCHAEFFER, Pierre (1977). *Traité des objets musicaux*, 2^e édition, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives ».
- SCHÖNBERG, Arnold (1977). *Le style et l'idée*, choix d'écrits réunis par Leonard Stein et traduits de l'anglais par Christiane de Lisle, Paris, Buchet/Chastel.
- SCHÖNBERG, Arnold (1987). *Fondements de la composition musicale*, traduit de l'anglais par Dennis Collins, Paris, Jean-Claude Lattès.
- TAN, Anthony (2009/2013). *Trois esquisses sur une pose*. Partition inédite.
- TAN, Anthony (2013). *Observing the Ph(r)ase*, Berlin, Gravis. Partition.
- TAN, Anthony (2014). Entretien accordé à Symon Henry, 5 mars.
- WRIGHT, Allan (2007). « Frank Zappa's Orchestral Works : Art Music or “Bogus Pomp” ? », mémoire de maîtrise, University of Glasgow.

La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses¹

Jeanne Doucet (Université de Montréal)

Il est de ces musiques qui, de par leurs rythmes entraînants et accrocheurs, captent notre attention avant de nous mener, presque malgré nous, à nous mouvoir, ne serait-ce qu'en tapant du pied ou en hochant de la tête en synchronisation avec la pulsation. Cette caractéristique qui nous incite de manière si irrésistible au mouvement est appelée, en musique populaire, « groove ». Ce terme prendrait ses origines dans le jargon du jazz des années 1930 où il était non seulement associé à une qualité rythmique de la musique, mais aussi à une forme de plaisir et à un certain sens de la mode (Middleton 2006, 145). Avec le temps, il s'est vu appliqué à tous les styles de musiques populaires, et pourrait même être applicable à des genres en dehors de celles-ci². Dans le cadre du présent article, je souhaite limiter ma réflexion au groove tel qu'il se manifeste dans la musique funk et ses dérivés. Je me limite à ces styles musicaux, car je considère qu'il s'agit de musiques qui se fondent principalement sur la notion de groove. Je reprends cette idée d'une distinction que fait Hans T. Zeiner-Henriksen entre « groove-based music » et « groove-oriented music ». La première est une musique centrée d'abord et avant tout sur la notion de groove, et la seconde est une musique qui, bien que présentant un groove, n'en fait pas sa raison d'être et le relègue à un rôle plutôt secondaire (2010, 4-5). Les styles musicaux abordés ici s'inscriront donc dans la première catégorie. Ce point sera approfondi dans la section suivante.

Le projet est d'étudier le pouvoir d'attraction du groove spécifiquement à travers la lunette de la perception. Pour ce faire, il sera d'abord question de préciser l'objet de cette

étude, ce que je ferai à partir de la littérature sur le sujet, mais aussi à l'aide d'entrevues que j'ai menées auprès de musiciens. Je passerai ensuite à la question de la perception. On peut en effet se demander quelles raisons se trouvent derrière cette réaction motrice reliée au groove et quelles propriétés acoustiques et prédispositions cognitives sont en jeu. Pour répondre à ces interrogations, je synthétiserai les résultats d'études de psychologie de la musique et de neurosciences. De nombreuses études récentes ont en effet porté sur le groove (compris toutefois dans son sens plus général), mais une synthèse n'a jamais été tentée, a fortiori en français³. Mon travail se démarquera toutefois de ces études en proposant, outre les commentaires de musiciens, des analyses de trois exemples musicaux pour faire le pont entre les considérations théoriques et les manifestations musicales. De plus, comme je l'ai précisé plus haut, mon étude sera centrée sur des styles musicaux bien précis.

Groove et groove funk : définition et mise en perspective

Arrêtons-nous d'abord à la notion de groove prise dans un sens général. J'ai déjà mentionné que le groove est généralement compris comme une caractéristique de musiques qui donnent à l'auditeur l'envie de bouger en phase avec elles. C'est ce que croient Petr Janata et ses collègues lorsqu'ils concluent qu'il s'agit de « cet aspect de la musique qui donne une agréable sensation de vouloir bouger en synchronisation avec la musique⁴ » (Janata, Tomic et Haberman 2012, 56). Cette définition est particulièrement intéressante parce qu'elle souligne un sentiment de plaisir qui accompagne la

¹ Je tiens à remercier chaleureusement Caroline Traube et Christian Turcotte pour leur aide et leurs commentaires indispensables au perfectionnement de cette étude. Leur aide m'a été des plus précieuses. Je remercie également l'équipe de rédaction des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* pour la révision de ce texte.

² Dans son ouvrage *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, Philip Tagg comprend le groove comme étant une configuration rythmique répétitive et cyclique directement reliée au mouvement et à la danse; il avance qu'en dépit des origines du terme (que l'on associe davantage au monde de la musique populaire), il pourrait être tout à fait approprié de l'appliquer à d'autres genres musicaux qui font appel à la répétition et à la cyclicité d'un motif rythmique pour susciter le mouvement (2012, 296-297). Bien que je comprenne le point de vue de Tagg à ce sujet, l'application qu'il fait du terme me semble trop générale et je ne compte pas l'adopter dans le cadre de la présente étude.

³ Voir, par exemple, Roholt 2014; Davies et al. 2013; Selinsky 2012; Zeiner-Henriksen 2010; Madison 2006; et Pressing 2002, pour ne nommer que ceux-là. Il est à noter que tous ces auteurs écrivent en anglais.

⁴ « That aspect of the music that induces a pleasant sense of wanting to move along with the music », ma traduction.

perception du groove. Lawrence Zbikowski ajoute qu'un groove est «habituellement constitué d'un motif à plusieurs strates impliquant autant un matériau rythmique que des hauteurs, et dont les répétitions forment la base d'une partie ou de l'ensemble d'une pièce musicale⁵» (2004, 275). On comprend ici que le groove est fondé sur un motif de base qui est répété et qui comporte plusieurs niveaux, ou strates. Jeff Pressing, enfin, donne trois conditions essentielles pour définir le groove: 1) perception de pulsations récurrentes (le tempo doit donc être régulier) et de la structure sous-jacente à ces pulsations; 2) perception d'un cycle par la répétition variée ou non d'un ou de plusieurs motifs rythmiques; et 3) efficacité à engendrer des réponses corporelles synchronisées (2002, 288).

Ces éléments de définition s'appliquent également à mon objet d'étude, soit le groove propre au funk⁶. Toutefois, ce dernier se distingue de par sa propension à adopter des structures rythmiques syncopées. Ici, la syncope est souvent comprise comme étant une anticipation du temps suivant (Danielsen 2006, 73). L'exécution rythmique d'un groove funk exigerait en effet un rapport au temps particulier. Ce type de déviations par rapport au tempo métronomique peut correspondre à l'idée de «participatory discrepancies» (ou «déviations participatives») de Charles Keil (Keil et Feld 1994, 96-108). Ces déviations auraient une valeur esthétique et seraient donc recherchées. Keil ne limite pas spécifiquement ce concept au groove funk, mais il s'y applique tout de même très bien. Ce point sera discuté davantage plus loin.

D'ailleurs, pourquoi s'arrêter au groove funk précisément? Comme je l'ai mentionné plus haut, le funk est un type de musique qui repose essentiellement sur la notion de groove. Dans ce style musical, cette notion prend une importance cruciale. Il structure la musique et en est la caractéristique la plus proéminente (Danielsen 2006, 41). De plus, une étude menée en 2012 par Janata et ses collègues, durant laquelle les participants ont été amenés à écouter des extraits musicaux appartenant à divers genres et à les évaluer selon leur taux de groove, a permis aux chercheurs de classer les extraits selon ce critère. Ainsi, ils ont remarqué que les

chansons des genres soul et rhythm and blues (auxquels le funk est largement associé) ainsi que quelques pièces de jazz occupaient les trente premières places, Stevie Wonder et sa chanson aux fortes connotations funk «Superstition» (1972) se trouvant en tête⁷ (Janata, Tomic et Haberman 2012, 73). Que peut-on tirer de ces résultats? Ils confirment que la notion de groove n'est pas exclusive à un genre donné, mais on peut avancer qu'elle se manifeste plus fortement dans certains genres que d'autres, et que c'est le cas du funk.

Les éléments de définition recueillis jusqu'à présent ont été tirés de travaux plutôt théoriques. Il devient dès lors intéressant de se pencher sur ce que des musiciens ont à dire à ce sujet. Plus particulièrement, que peuvent-ils apporter à la réflexion?

Entrevues menées auprès de musiciens

Trois étudiants universitaires en musique (qui seront ici dénommés participants A, B et C pour maintenir leur anonymat⁸) m'ont chacun accordé une entrevue au cours de laquelle ils devaient répondre à des questions sur ce que représentait le groove pour eux ainsi qu'à quels paramètres musicaux, instruments, genres musicaux et émotions ils l'associaient⁹. Les entrevues ont pris la forme d'entretiens semi-dirigés d'une durée qui variait entre 10 et 20 minutes par participant, selon la longueur des réponses de ce dernier. Tous les participants ont pris part à ce projet de façon libre et éclairée, chacun ayant lu et signé un formulaire d'information et de consentement avant que l'entrevue n'ait lieu.

Le participant A est étudiant en musicologie et est violoncelliste de formation classique. Le second étudie la composition et joue de la clarinette et du saxophone. Il a été et est encore un musicien actif dans plusieurs formations de musiques pop, jazz et funk. Il a également une expérience de travail en studio. Enfin, le participant C étudie l'écriture ainsi que la composition et est formé en piano classique. Il a aussi été batteur pendant une bonne partie de sa jeunesse. Il est à noter que toutes ces personnes pratiquent divers genres de musique, y compris de la musique populaire.

⁵ «A groove of this sort is typically a large-scale, multi-layered pattern that involves both pitch and rhythmic materials, and whose repetitions form the basis for either a portion or all of a particular tune», ma traduction.

⁶ J'emprunte l'expression «groove funk» à Anne Danielsen qui l'emploie dans son ouvrage de 2006 sur les musiques de James Brown et de Parliament (artistes funk). Je m'en servirai surtout pour m'aider à distinguer cette définition du groove de celle qui est plus générale.

⁷ Les cinq premières pièces en tête de liste sont, outre «Superstition», «It's A Wrap (Bye, Bye)» de Funky Hobo #1 (FH1), «Flash Light» de Parliament, «Lady Marmalade» de Patti LaBelle et «Up for the Downstroke» de The Clinton Administration. Les chansons datent respectivement de 2004, 1978, 1974 et la dernière est une reprise du groupe Parliament sortie en 2003 (originellement en 1974). La liste complète est disponible en annexe de l'article de Janata, Tomic et Haberman (2012, 73-75).

Les participants à cette étude étaient dix-neuf étudiants universitaires (dont le champ d'études n'est malheureusement pas spécifié). Ils avaient pour tâche d'indiquer à l'aide d'un curseur le taux de groove, selon eux, de chaque pièce qui leur était présentée. Les pièces pouvaient être de genre folk, rock, jazz ou soul/R&B. Ces catégories sont toutefois prises dans un sens très large (les auteurs parlent de «broad genres»).

⁸ Je les ai approchés en personne à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. J'ai cherché à recruter des individus issus de diverses formations et milieux, espérant ainsi obtenir des points de vue différents sur le sujet.

⁹ Le nombre relativement restreint de participants ayant pris part à cette étude s'explique par le fait qu'elle a été menée dans le cadre d'un projet spécial de baccalauréat.

Il est vrai que l'échantillon n'est pas constitué d'« experts » des styles musicaux étudiés à proprement parler. Cependant, je crois qu'il est intéressant de solliciter des musiciens comme ceux que j'ai interviewés justement parce qu'ils proviennent de différents milieux musicaux. Je m'intéresse non seulement au vocabulaire qu'ils utilisent, mais aussi aux points de convergence qui pourraient s'établir entre leurs réponses. Ces points de convergence devraient m'indiquer les éléments les plus pertinents à observer pour aborder, dans un deuxième temps, la question de la perception.

Le premier participant affirme que, pour lui, le groove est indéniablement associé au mouvement. Le participant B, lorsque questionné sur le même sujet, répond :

[j]e dirais que le groove est un mélange du rythme et ça a beaucoup rapport avec la basse. C'est un mélange combiné du rythme de base et de la basse. L'interaction entre les deux forme le groove.

Quant au participant C, il croit que

c'est un regroupement de plusieurs paramètres musicaux, surtout le rythme, le timbre, la hauteur [...] qui ensemble donnent une sensation de mouvement particulière, qui nous donnent envie de bouger, qui nous donnent une énergie.

Le rapport au corps est donc clairement exposé ici. Bien que le participant B n'ait pas explicitement parlé de mouvement, il a spécifié plus tard, lorsque questionné à ce propos :

[l]e mouvement corporel vient avec le groove. Il en est une conséquence. Quand quelque chose « groove », c'est une tendance naturelle qu'on a de bouger dessus. C'est une conséquence très directe du groove.

Ainsi, pour lui, l'aspect corporel est déjà implicite dans la notion de groove. Les trois répondants associent ce phénomène à la musique populaire, plus spécifiquement à la musique funk qui est généralement la première à être citée. Sont aussi mentionnés le jazz, le disco et la musique électronique (comme la techno).

Deux des trois participants ne lient pas le groove uniquement au rythme. Le participant B insiste sur l'importance du registre (celui de basse) et de l'articulation : « [s]i on pense au funk, on se rend compte que les notes sont très écourtées pour que le rythme soit clair ». Le troisième participant va jusqu'à introduire la dimension du timbre : « [ç]a prend un timbre particulier, ne serait-ce que le timbre d'un instrument de percussion qui est plus entraînant qu'un autre ».

Tous trois associaient également le groove à la section rythmique (basse électrique et batterie) d'une petite formation classiquement constituée d'une ou deux guitares,

d'un clavier, d'une basse électrique et d'une batterie. La basse semble être particulièrement importante : « [q]uand je pense à du groove, je pense à la basse » (participant A). Effectivement, selon Pressing, un groove dit « efficace » prend souvent sa source dans les lignes de basse et de percussions (2002, 291). Cependant, il est possible de ressentir le groove sans basse ni batterie. C'est du moins l'avis du participant B : « [m]ais une voix seule peut "groover" énormément. Je crois que le groove est un peu dissocié des instruments ».

Lorsqu'il leur a été demandé si le groove est un aspect de la musique qu'ils apprécient eux-mêmes, tous trois ont répondu par l'affirmative, sans hésitation. Quant aux émotions ou sensations que fait naître le groove, le premier participant a répondu : « [j]e l'associe beaucoup à un sentiment de plaisir ». Il a également employé le terme « groundé » pour faire référence non seulement à la basse électrique, encore une fois, mais aussi à quelque chose d'« assis », de « détendu ». Le participant B allait un peu dans le même sens :

[i]l y a un sentiment de bien-être énorme qui, à mon sens, est rythmique. Le groove est aussi la sensation du rythme qui est placé. [...] Quand le rythme est tellement bien placé que ça « groove », il y a une espèce de sentiment de bien-être qui vient avec ça puisqu'on sent vraiment partout dans le corps qu'il n'y a pas de tension dans l'espace-temps.

Enfin, le dernier participant ajoute :

[i]l y a quelque chose de satisfaisant, d'amusant dans le groove. Ce n'est jamais lourd ni déprimant. C'est quelque chose de distrayant¹⁰. [...] Ça évacue d'autres idées.

En somme, le groove semble toujours être relié à un affect positif et, si l'on se fie à la dernière citation, a peut-être même un pouvoir cathartique.

De la perception

Dans cette section seront discutés les divers aspects relatifs à la cognition derrière la perception du groove funk. Pour ce faire, j'ai d'abord circonscrit trois éléments clés à partir des éléments de définition soulevés plus haut. Ces éléments sont, dans un premier temps, l'effet d'entraînement qui a été abordé plus haut dans les études de Janata et ses collègues et de Pressing, en plus des entrevues que j'ai menées. Ensuite vient la notion de plaisir et de bien-être qui a principalement été soulevée par les musiciens interviewés. Enfin sera observée la question du rythme (notamment celle des syncopes) et du rapport au temps qui a été touchée plus haut lorsque j'ai fait mention des notions tirées de Danielsen et Keil. C'est

¹⁰ Note de l'auteure : dans le sens de *divertissant*.

chacune de ces facettes qui sera explorée à la lumière de résultats de travaux d'experts en psychologie de la musique.

Effet d'entraînement

Pourquoi une pièce qui « groove » nous pousse-t-elle tant à nous mouvoir ? Y aurait-il des effets au niveau neuro-biologique ? Une fouille du côté des neurosciences cognitives peut aider à répondre à cette question.

La mise en évidence de la pulsation a son importance dans la perception du groove. Effectivement, des événements sonores isochroniques et périodiques seraient à l'origine d'un effet d'entraînement (« entrainement ») chez l'auditeur (London 2004, 12). Le rythme périodique externe au corps serait, dans ce cas, en phase avec un rythme « physiologique » (*idem*). Cette notion d'entraînement peut aussi être considérée comme une stratégie d'écoute qui sert à localiser l'emplacement temporel de chaque temps (Brower 1993, 27). Des études menées à l'aide d'un électroencéphalogramme montrent que le cerveau « répond aux motifs d'événements réguliers dans le temps en synchronisant son activité à la pulsation de ces événements¹¹ » (Tan, Pfordresher et Harré 2010, 107). Des observations faites par l'enregistrement de potentiels évoqués (au moyen de la stimulation magnétique transcrânienne qui consiste à faire subir au cortex cérébral des impulsions magnétiques à travers le crâne) et au moyen d'électroencéphalogrammes montrent que des sujets, lorsque confrontés à de la musique ayant un haut taux de groove, présentent une plus grande excitabilité corticospinale¹² (Stupacher *et al.* 2013, 132). Le processus d'entraînement serait donc fortement lié au mouvement corporel, et possible grâce à une sorte de phénomène de « résonance » où les informations rythmiques auditives perçues au niveau du cortex auditif se projetteraient dans le cortex moteur (Thaut 2005, 48).

C'est de couplage sensorimoteur dont il est question ici : celui-ci doit se produire aisément pour maximiser la sensation de groove, et le fait de bouger en synchronisation avec de la musique qui a un fort taux de groove renforcerait l'impression d'être à l'intérieur de ce dernier (Janata, Tomic et Haberman 2012, 69-70). Je crois qu'on pourrait aller plus loin en affirmant que le simple fait de regarder quelqu'un bouger au rythme d'un groove renforcerait cette impression, du moins si je me fie à ce que m'a avoué le participant A lors de l'entrevue.

Je me souviens de quand je jouais avec mon groupe : il y avait quelque chose dans un mouvement que [notre

bassiste] faisait à la basse. [...] Un mouvement d'épaule qui me disait qu'elle « groovait ».

[L'auteure] *Ressentais-tu plus le groove en la voyant bouger ainsi ?*

[Participant A] Oui.

Ce témoignage est très intéressant, car il renvoie directement au concept de neurones miroirs, qui veut que l'auditeur perçoive la musique non seulement sous la forme de signaux sonores, mais aussi en termes de mouvements perçus à travers ces signaux. En d'autres termes, l'auditeur perçoit les gestes à l'origine des sons entendus ; ce concept est le point de départ du modèle d'« expérience motrice et affective partagée », ou « shared affective motion experience » (Overy et Molnar-Szakacs 2009). Le système neuronal en jeu dans la *perception* de ces gestes est le même que celui qui aurait été en cause dans le cas où l'auditeur les aurait lui-même effectués. Ce phénomène ne se limite pas à l'audition : il se produit également au niveau visuel.

On comprend désormais l'importance, pour le musicien, de solliciter une réaction d'entraînement dans la construction d'un groove. Cependant, bien que cette notion d'entraînement soit significative, force est d'admettre qu'elle n'est pas exclusive au groove funk. D'autres notions pourraient nous permettre d'être davantage en mesure de cerner la spécificité de ce dernier.

Plaisir et bien-être

Dans un autre ordre d'idées, on pourrait considérer que le groove est structuré selon une préférence innée pour la répétition. Celle-ci est essentielle, car elle allège le travail de la mémoire, renforce l'attention et permet un certain automatisme (Pressing 2002, 289). De plus, le groove privilégie la plupart du temps des subdivisions dites simples (par exemple, un mètre de quatre temps, une construction sur deux mesures, ...), car elles seraient plus faciles à encoder : des rythmes dits *simples* feraient travailler moins de zones du cerveau que des rythmes complexes (Tan, Pfordresher et Harré 2010, 107). Bien que la distinction entre rythmes simples et complexes faite par ces auteurs soit floue, on peut tout de même retenir de leurs propos que l'humain perçoit plus facilement certains rythmes ou certaines métriques que d'autres, ce qui expliquerait que les données perçues auditivement se projettent dans d'autres secteurs du cerveau.

Le processus d'entraînement (possible grâce à un tempo fixe) et les répétitions de motifs qui permettent la création de cycles sont des éléments qui créent des attentes chez

¹¹ Ma traduction de « responds to patterns of regularly timed events by synchronizing activity with the onsets of these events ».

¹² Potentiel évoqué : le système nerveux générant des potentiels électriques, on parle de potentiels évoqués lorsque les premiers se trouvent modifiés suite à une stimulation captée par les sens.

Électroencéphalographie : examen de l'activité électrique des neurones.

Excitabilité corticospinale : réaction des fibres nerveuses reliant le cortex moteur à la moelle épinière.

l'auditeur. Ces attentes seraient en cause dans l'appréciation du groove car, selon Pressing, «des situations présentant un haut taux de prévisibilité acquièrent un statut spécial (elles seront plus souvent créées, recherchées, exploitées, etc.)¹³» (2002, 394). Ce qui explique pourquoi un groove peut autant attirer notre attention (pensons au témoignage du participant C qui considère que le groove est *distrayant*).

Selon des travaux récents, il existerait une forte corrélation entre le groove perçu et une forme de plaisir (Witek *et al.* 2014; Janata, Tomic et Haberman 2012; Madison *et al.* 2011; Madison 2006; Pressing 2002). On peut attribuer ce sentiment à la capacité qu'ont la régularité et l'entraînement rythmique corporel à réduire le taux d'anxiété: un groove efficace suscite plusieurs schèmes rythmiques et corporels qui sont compatibles entre eux et dont la fusion est agréable¹⁴ (Pressing 2002, 290). Cette idée se rapproche du témoignage du participant B cité plus haut¹⁵. D'où aussi l'emploi de l'adjectif «groundé» par le participant A. Le groove est donc toujours associable à des émotions positives d'où pourrait s'ensuivre une sorte d'effet de catharsis.

Rythme et rapport au temps

Une étude de 2014 s'est intéressée aux effets que peuvent avoir divers taux de syncopes sur les mouvements corporels et le plaisir ressenti dans le contexte de musiques qui se basent sur le groove: les genres musicaux concernés seraient, selon les auteurs, le funk, le hip-hop et la musique électronique destinée à la danse («electronic dance music») (Witek *et al.* 2014). Soixante-six participants de différents pays ont répondu à un questionnaire en ligne où ils ont été amenés à écouter cinquante «drum breaks». Pour chacun de ces «breaks», les participants devaient répondre à deux questions: «à quel point ce rythme vous donne-t-il envie de bouger?» et «à quel point ce rythme vous fait-il ressentir du plaisir?» Sur la base de ces expériences, il a été montré que l'impact qu'ont les syncopes sur le groove perçu et le plaisir ressenti suit, sur un graphique où l'abscisse représente le taux de syncopes et l'ordonnée le degré de plaisir et le goût du mouvement, une courbe en forme de «U» inversé dont le sommet indique le taux de syncopes permettant le plus haut taux de groove. Selon moi, les artistes funk cherchent, le plus possible, à se situer près de ce sommet sans toutefois le dépasser.

La musique funk est caractérisée par un emploi étendu de rythmes syncopés. Anne Danielsen, dans son ouvrage de 2006 sur le funk de James Brown et du groupe Parliament, avance que les syncopes peuvent davantage être comprises comme étant des anticipations du temps suivant. Afin

d'illustrer ce point, l'auteure prend un exemple tiré de «Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine», un des grands succès de James Brown (voir l'exemple 1).

Remarquez la flèche que Danielsen a pris la peine d'inscrire au-dessus de la double croche à la guitare. En écrivant le rythme ainsi, l'auteure a voulu indiquer que cette double croche arrive plus tard qu'elle ne le devrait: en fait, elle arrive presque sur le temps suivant, en plus d'être jouée très courte (2006, 78). Si l'on met en relation le rythme de la guitare avec celui de la caisse claire, on remarque que la double croche de la ligne de guitare coïncide avec le coup de caisse claire qu'elle anticipe, créant une tension précédant tout juste le temps et lui donnant ainsi plus de force (2006, 79).

Exemple 1 : James Brown, «Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine», mesure 2 (0:14-0:16). Groove de base de la chanson. Transcription de l'auteure, selon Anne Danielsen (2006, 77).

The image shows a musical score for three instruments: Electric Guitar, Electric Bass, and Drums. The tempo is marked as 106 bpm. The time signature is 4/4. The guitar part features a double eighth note with an arrow above it pointing to the right, indicating it is late. The bass and drums provide a steady 4/4 groove.

La flèche au-dessus de la dernière double croche de la guitare est une idée d'Anne Danielsen. Puisque le rythme swing est indiqué dans ma transcription, la flèche n'a pas vraiment lieu d'être. Cependant, j'ai décidé de l'adopter, car elle attire l'attention sur la particularité de ce rythme et la représente bien.

L'exemple de «Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine» et l'analyse qu'en propose Danielsen donnent une idée de la manière d'articuler un groove funk qui se joue en fin de compte à un niveau temporel très subtil. Cela renvoie à l'idée des «déviations participatives» de Charles Keil dont j'ai parlé plus tôt. Pour l'appréciation de telles déviations, Vijay Iyer se base pour sa part sur le point de vue dit «écologique» de la perception musicale¹⁶. Selon ce point de vue, l'humain perçoit la source des sons plutôt que les sons eux-mêmes. Ainsi, il y aurait une «marque» humaine dans la musique qui peut difficilement se retrouver dans de la musique interprétée par ordinateur, par exemple. Dans le cas des déviations propres au groove, les contraintes physiques humaines (musculaires, par exemple) qui sont à leur origine seraient perçues par l'auditeur (Iyer 2002, 403). C'est cette

¹³ «Situations of high predictability will achieve special status (be habitually constructed, sought out, exploited, etc.)», ma traduction.

¹⁴ Ma traduction de «nonconflicting and pleasurable».

¹⁵ «Quand le rythme est tellement *bien placé* que ça groove, il y a une espèce de sentiment de *bien-être* qui vient avec ça puisqu'on sent vraiment partout dans le corps qu'il n'y a pas de tension dans l'espace-temps». [C'est moi qui souligne.]

trace sonore laissée par l'humain ainsi que les mouvements qu'elle sous-entend que l'on apprécierait, davantage que la précision métronomique. Encore une fois, il est possible de faire intervenir le concept des neurones miroirs, cette fois pour appuyer l'hypothèse d'Iyer. En effet, Overy et Molnar-Szakacs proposent que :

la musique offre une représentation auditive de la présence d'une autre personne ou d'un groupe ainsi que des informations directes et abstraites concernant leur état physique et émotionnel. [...] [Elle] ne constitue pas uniquement un signal auditif agréable, mais aussi la forte sensation de la présence d'un ou plusieurs agents — l'on n'est pas seul lorsque l'on écoute de la musique¹⁷. (2009, 499)

Certains chercheurs ont tenté de reproduire des effets de microvariation temporelle afin d'en étudier l'influence sur le groove, tel que perçu par leurs participants, mais sans grand succès (Frühauf, Kopiez et Platz 2013 ; Davies, *et al.* 2013). Selon moi, leurs résultats décevants découlent d'un problème méthodologique : ils ont employé des stimuli synthétiques qui, bien que facilitant la manipulation temporelle, sonnent trop « mécaniques¹⁸ ». Des microvariations d'égale durée ont été appliquées systématiquement, à la milliseconde près, rendant le tout, je crois, peu naturel : de cette manière, on perd la « trace humaine » dont il était question plus haut, et qui serait essentielle dans l'appréciation du groove funk. De mon point de vue, cette trace humaine se traduit non seulement par des microvariations d'inégale durée, mais aussi par l'articulation de l'instrumentiste, ce qui renvoie à des modulations de l'intensité sonore et à des modifications timbrales.

Exemples musicaux

Afin de rendre plus concret tout ce qui vient d'être exposé, voici quelques exemples musicaux tirés du répertoire : « Doing it to Death » de Fred Wesley and The J.B.s (1973), « Chameleon » de Herbie Hancock (1973) et « Superstition » de Stevie Wonder (1972). La première chanson est analysée par Zbikowski dans un article portant sur la modélisation du groove, cette chanson possédant un groove particulièrement « puissant », selon les termes de l'auteur (2004 : 293). Le groupe en question met en vedette James Brown, mentionné plus haut (voir l'exemple 1). La chanson dont le deuxième extrait est issu, un exemple de jazz funk (que l'on peut considérer comme un dérivé du funk), m'a été vivement recommandée par le participant C comme étant représentative du groove. Enfin, la dernière œuvre a été classée comme ayant le plus haut degré de groove à

la suite de l'expérience menée par Janata et ses collègues, mentionnée plus haut. L'analyse de ces exemples sera non seulement l'occasion de relever les paramètres musicaux qui sont en jeu dans la formation du groove, mais aussi, et c'est ce qui est le plus important ici, d'observer en quoi les résultats obtenus entrent en relation avec les témoignages de mes trois participants ainsi qu'avec les informations obtenues lors de la revue de la littérature.

L'exemple de James Brown ci-dessous renforce l'aspect cyclique présent dans tous les types de groove. En effet, outre les répétitions (les deux mesures transcrites sont répétées d'un bout à l'autre de la pièce), on remarque, à l'écoute plus que sur partition, un accent sur le quatrième temps de chaque mesure, structure typique de la musique de l'ouest de l'Afrique (Zbikowski 2004, 294). L'accent est davantage causé par le changement de valeur rythmique (une noire pointée au lieu d'une croche), de hauteur et d'accord que par une simple augmentation de l'intensité sonore. Ce quatrième temps marque la fin de la mesure mais mène aussi irrésistiblement vers la mesure suivante, qui est pratiquement identique, d'où la sensation de cycle.

Cette forme de cyclicité « renforcée » se retrouve aussi, à mon avis, dans le prochain exemple (voir l'exemple 3, page suivante). La structure n'est certes pas la même que celle de « Doing it to Death », mais je crois que le chromatisme ascendant présent à la fin de chaque mesure accentue les attentes de l'auditeur puisque le sommet visé par ce chromatisme est évident.

L'harmonie pourrait également entrer en ligne de compte : dans l'exemple ci-dessus, on entend deux accords par mesure, soit, en *si* bémol mineur, celui de tonique et celui de sous-dominante. Dans les deux chansons de James Brown mentionnées plus haut, l'harmonie est encore plus restreinte : chacune d'elle peut très bien être analysée comme étant la prolongation d'un seul accord. L'hypothèse ici est qu'une harmonie simple et répétitive facilite l'écoute et permet à l'auditeur de maintenir son attention sur le rythme. Ce n'est donc pas pour rien qu'en musique funk, la hiérarchie instrumentale est inversée : la section rythmique est à l'avant-plan, les autres parties à l'arrière-plan, et les instruments harmoniques s'enrichissent en diversité rythmique plutôt qu'harmonique (Pirenne 2011, 268).

Continuons avec la chanson de Stevie Wonder dont je propose quelques mesures à l'exemple 4. Les mesures 5 et 6 sont ensuite à peu de choses près répétées, ce qui forme le motif de base du groove de cette pièce.

¹⁶ Ma traduction de « ecological view of musical perception ».

¹⁷ Ma traduction de « music can provide an auditory representation of the presence of another person or social group, including both immediate and abstracted information about their physical and emotional state. [...] [It] provides not just a pleasant auditory signal, but a strong sense of an agent or agents — one is not alone when one listens to music ».

¹⁸ Les stimuli des expériences de Davies *et al.* sont disponibles à l'adresse URL suivante : <http://smc.inescporto.pt/shakeit/data>.

Exemple 2 : Fred Wesley and The J.B.'s, « Doing it to Death », mesures 1 et 2 (0:00-0:05). Groove de base de la chanson. Transcription de l'auteur.

♩. = 112

Guitare él. 1

Guitare él. 2

Basse él.

Batterie

Exemple 3 : Herbie Hancock, « Chameleon », mesures 0 à 8 (0:00-0:22). Transcription de l'auteur.

♩ = 92

Clavier

Batterie

Il est à noter que non seulement la première croche de chaque temps à la cymbale est accentuée, mais la seconde est aussi jouée plus doucement car jouée sur le bout de la baguette.

Exemple 4 : Stevie Wonder, « Superstition », mesures 0 à 8 (0:00-0:21). Transcription de l’auteur.

♩ = 98 $\text{trill} = \text{trill}$

Clavinet

Synthé.

Batterie

Clav.

Synthé.

Batt.

Clav.

Synthé.

Batt.

Les notes ayant la forme d’un x sont ce qu’on appelle des «ghost notes»¹⁹, ou «notes fantômes». Les hauteurs exactes qui les constituent sont difficilement perceptibles, c’est pourquoi elles sont indiquées ici de façon approximative.

¹⁹ J’utilise cette appellation car il s’agit de sons de faible intensité, à peine audibles, dont il peut être difficile de déterminer la hauteur précise. Ces sons sont intentionnels puisque répétés aux mêmes endroits. Les notes fantômes sont habituellement employées comme éléments de l’articulation d’une phrase (Kernfeld s.d.).

L'analyse de ce morceau sera présentée de façon différée: j'entremêlerai les points soulevés par mon analyse avec les propos de mes participants concernant cette œuvre. En effet, à la suite de nos entrevues, j'ai demandé à chacun d'eux d'écouter les 21 premières secondes de cette pièce et d'une part, de me dire si elle «groove» (ils m'ont tous répondu par l'affirmative) et, d'autre part, de m'expliquer pourquoi c'est le cas, à leur avis. Le participant A a jugé qu'il était difficile de répondre à cette dernière question, mais les deux autres n'ont pas éprouvé cette difficulté. Dans l'ensemble, ils ont tous trois fourni plusieurs éléments de réponse qui concerne divers paramètres.

Une des premières choses que l'on peut remarquer, autant à l'œil qu'à l'oreille, c'est le rythme syncopé au clavinet. Ce dernier repose sur le rythme de la basse et de la batterie qui marque chaque temps. La pulsation ainsi clarifiée, jumelée à un tempo modéré, donne une impression de marche («walking»). Ces deux niveaux, ou strates, celui de la pulsation et celui des syncopes du clavinet, forment la base du groove.

Les syncopes et le contraste qu'elles créent par rapport à la pulsation donnée par la batterie ont été d'emblée mentionnés par les participants. «C'est ce contraste qui crée le groove», d'après le participant B. Celui-ci affirme parallèlement que le rythme plus appuyé de la batterie «facilite le groove», ce qui est en concordance l'effet d'entraînement dont il a été question plus tôt. Alors que la batterie marque les temps, le clavinet accentue pour sa part les contretemps, et les rythmes croche – quart de soupir – double croche, qu'on trouve dans les mesures 5, 7 et 8, peuvent être compris, à mon sens, comme des exemples d'anticipation du temps tel que le phénomène est décrit par Danielsen.

D'autres éléments, subtils, sont toutefois notables. C'est le cas des notes fantômes au clavinet, audibles à la treizième et à la dix-huitième seconde, soit quelque part dans le quatrième temps des mesures 5 et 7. Cette particularité est récurrente et n'est pas, à mon avis, le fruit du hasard. Il s'agit d'une caractéristique d'articulation qui ajoute du mouvement et de la couleur au groove. Seul le participant C a remarqué

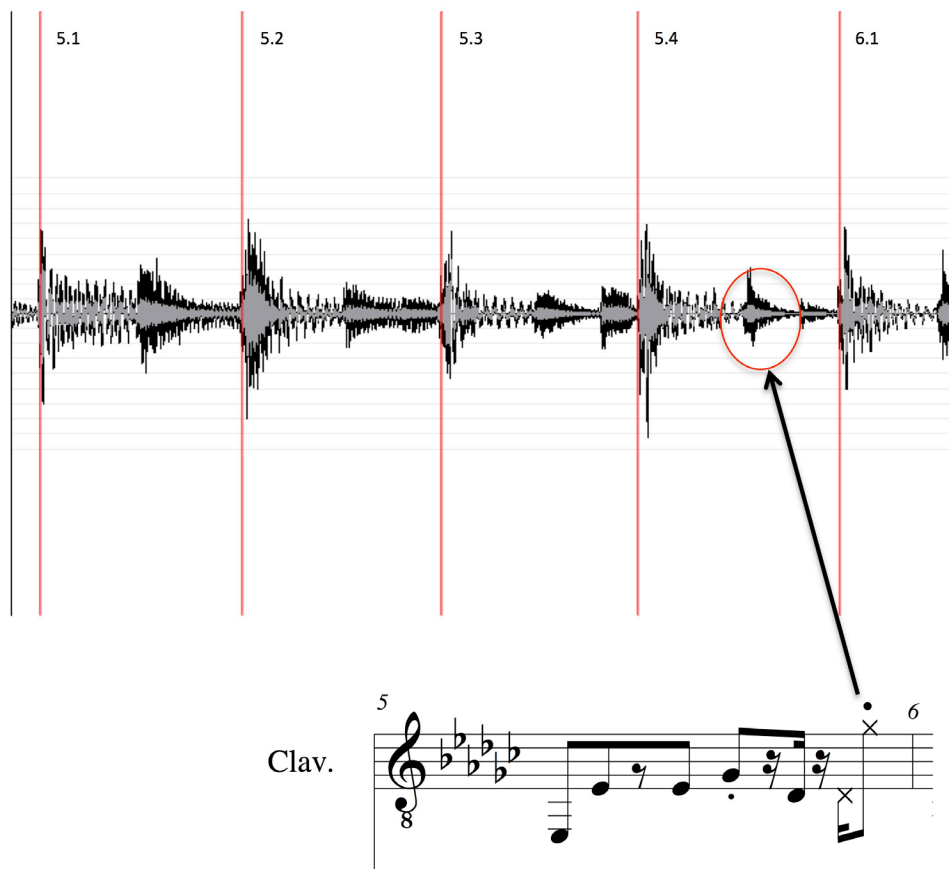
ces attaques, et bien qu'il les ait jugées «subtiles», il les considère comme importantes malgré tout.

Le timbre du clavinet est un autre point qui a été soulevé par les participants: ils ont tous affirmé que sa sonorité avait un impact, le participant C affirmant même que «l'extrait "grooverait" moins au piano». Le clavinet, conçu pour avoir une sonorité se rapprochant de celle d'un clavecin, a un timbre pincé et sautillant qui facilite une articulation claire et précise. Wonder exploite cette particularité, et ce, de manière très malléable selon le participant B: «il n'y a pas deux notes qui sont articulées de la même manière».

Dans un autre ordre d'idées, on remarque encore ici l'emploi d'une harmonie très limitée en plus de l'emploi de pentatonisme dans la ligne mélodique. Le participant B a toutefois avoué avoir des doutes sur l'impact de ce même groove s'il avait été joué dans un mode majeur. Il s'agit d'un point de vue intéressant qu'il est cependant le seul à avoir soulevé. L'impact des modes majeurs et mineurs sur le groove pourrait être une avenue à explorer lors d'études ultérieures.

En définitive, on peut admettre que le groove est, du moins dans cet extrait, maximisé par le clavinet non seulement par

Exemple 5: Stevie Wonder, «Superstition», mesures 5 (0:11-0:13).



Extrait de la partie de clavinet, partition en bas (transcription de l'auteure) et forme d'onde correspondante au-dessus. Les lignes rouges représentent les temps, la première indiquant le premier temps de la mesure 5. Une note fantôme est encerclée en rouge: il s'agit de celle se trouvant entre le quatrième temps de la mesure 5 et le premier temps de la mesure 6 (elle est répétée au même endroit entre les mesures 7 et 8).

la tension rythmique qu'il apporte (i.e. les syncopes), mais aussi par l'articulation que lui donne l'instrumentiste et par son timbre.

Conclusion

En résumé, le groove peut être décrit comme un phénomène rythmique à plusieurs strates interagissant entre elles et qui prend naissance dans la section rythmique d'un groupe (basse et batterie) lorsqu'un rythme syncopé se superpose à un mètre très clairement établi, que la pulsation soit clairement articulée ou seulement induite²⁰. Enfin, cette formule rythmique est cyclique et répétitive, et l'effet d'entraînement qui en résulte incite inéluctablement au mouvement, d'où l'auditeur tire un sentiment de bien-être. On pourrait attribuer ces effets aux neurones miroirs influeraient sur l'appréciation du groove.

Ces caractéristiques ne sont toutefois pas exclusives au groove funk : elles pourraient tout autant correspondre à d'autres groove, comme celui d'une chanson rock, d'une samba ou d'une polka par exemple (voir Tagg 2012, 296-297). Ce qui le distingue relève, à mon avis, d'autres paramètres musicaux, dont l'articulation, qui elle-même renvoie aux nuances et au timbre (voir Zagorksi-Thomas 2007, 329). L'articulation a d'abord été mentionnée en entrevue par le participant B qui, en parlant du funk, avance que « les notes sont très écourtées, pour que le rythme soit clair ». Danielsen croit en effet que le groove funk implique une manière particulière d'articuler le rythme : elle évoque plus précisément de phrasé qui a du « punch²¹ » (Danielsen 2006, 78). À ce propos, Christophe Pirenne souligne le développement d'un jeu plus percussif de la part des guitaristes et des bassistes, ces derniers adoptant la technique du « slap », alors que les premiers jouent plutôt en étouffant les notes de leur main gauche afin de faire ressortir la sonorité métallique des cordes (2011, 268-269). Le « snappy phrasing » de Danielsen pourrait aussi se rapporter aux attaques bruitées dont il est fait mention dans l'analyse de « Superstition », ou encore aux notes fantômes et autres « bruits » qui viennent ponctuer certains moments.

Quant au timbre, c'est un paramètre intéressant qui a d'ailleurs été abordé à quelques reprises dans les pages précédentes. La chanson « Superstition » de Stevie Wonder aurait-elle la même force si elle faisait appel à un autre instrument qu'un clavier ? Et qu'en serait-il si la ligne de basse au début de « Chameleon » était jouée par une contrebasse ? Il est probable que sans être capable d'altérer à lui seul le groove, le timbre peut jouer sur son appréciation,

plus précisément sur son impact affectif. En effet, le groove est considéré par certains comme étant « amusant » (voir les réponses du participant B) et c'est fort probablement, à mon sens, en partie à cause des timbres choisis, comme celui du clavier dans « Superstition ».

Le timbre implique un geste, un mouvement, qui est perçu et ressenti par l'auditeur (Iyer 2002 ; Overy et Molnar-Szakacs 2009). C'est en cela que les reproductions par ordinateur sont peu, voire aucunement, aptes à recréer l'expérience du groove. Cela montre toute l'importance qu'a la « trace » humaine dans le signal sonore, celle-ci se manifestant entre autres par des déviations temporelles, des effets d'articulation et des gestes timbraux.

Seule la question de la perception a été abordée ici et il est évident que c'est insuffisant pour englober la totalité du phénomène qu'est le groove dans la musique funk. Les contextes socioculturels entourant les situations de performance et de réception de la musique funk influencent indéniablement la réception du groove et ils ont été étudiés de façon approfondie par d'autres chercheurs (Valnes 2012, Danielsen 2006). Des travaux futurs plus ambitieux pourraient, tout en maintenant le cap sur la question de la perception, prendre davantage en compte les considérations socioculturelles en proposant non seulement des entrevues plus étendues avec un échantillon de participants plus large incluant des musiciens experts en la matière, mais aussi un plus grand nombre d'exemples musicaux.

RÉFÉRENCES

- BROWER, Candace (1993). « Memory and the Perception of Rhythm », *Music Theory Spectrum*, vol. 15, n° 1, p. 19-35.
- BROWN, James (1991). « Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine », Polydor, 511326, 1 disque compact (*20 All-Time Greatest Hits!*).
- DANIELSEN, Anne (2006). *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Middletown, Wesleyan University Press.
- DAVIES, Matthew, Guy MADISON, Pedro SILVA, et Fabien GOUYON (2013). « The Effect of Microtiming Deviations on the Perception of Groove in Short Rhythms », *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 30, n° 5, p. 497-510.

²⁰ « La pulsation du groove peut être présentée directement ou encore induite à travers l'effet cognitif émergent d'un ou de plusieurs patrons rythmiques simultanés » (Pressing 2002, 288). (« The pulse stream of a groove may be stated directly, or induced ("beat induction") by the cognitive effect of one or more concurrent rhythmic patterns », ma traduction).

²¹ Ma traduction de « snappy phrasing ».

- FRED WESLEY AND THE J.B.'S (1973). «Doing it to Death», People Records, PE 5603, 1 disque compact (*Doing it to Death*).
- FRÜHAUF, Jan, Reinhard KOPIEZ et Friedrich PLATZ (2013). «Music on the Timing Grid: The Influence of Microtiming on the Perceived Groove Quality of a Simple Drum Pattern Performance», *Musicae Scientiae*, vol. 17, n° 2, p. 246-260.
- HANCOCK, Herbie (1973). «Chameleon», Columbia, KC 32731, 1 disque compact (*Head Hunters*).
- IYER, Vijay (2002). «Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 19, n° 3, p. 387-414.
- JANATA, Petr, Stefan TOMIC, et Jason HABERMAN (2012). «Sensorimotor Coupling in Music and the Psychology of the Groove», *Journal of Experimental Psychology*, vol. 141, n° 1, p. 54-75.
- KEIL, Charles et Steven FELD (1994). *Music Grooves*, London, Chicago, The University of Chicago Press.
- KERNFELD, Barry (s.d.). «Ghost(ed) note », dans *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, consulté le 29 septembre 2015.
- LONDON, Justin (2004). *Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter*, New York, Oxford, Oxford University Press.
- MADISON, Guy (2006). «Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 24, n° 2, p. 201-208.
- MADISON, Guy, Fabien GOUYON, Fredrik ULLÉN et Kalle HÖRNSTRÖM (2011). «Modeling the Tendency for Music to Induce Movement in Humans: First Correlations With Low-Level Audio Descriptors Across Music Genres», *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, vol. 37, n° 5, p. 1578-1594.
- MIDDLETON, Richard (2006). *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*, New York, Routledge.
- OVERY, Katie et Istvan MOLNAR-SZAKACS (2009). «Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 26, n° 5, p. 489-504.
- PIRENNE, Christophe (2011). *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard.
- PRESSING, Jeff (2002). «Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 19, n° 3, p. 285-310.
- ROHOLT, Tiger C. (2014). *Groove: A Phenomenology of Rhythmic Nuance*, New York, Bloomsbury Academic.
- SELINSKY, Peter (2012). «An Analytical Approach to Non-Isochronous Meter: Variable Beat Length in Groove-Oriented Jazz», mémoire de maîtrise, State University of New York at Buffalo.
- STUPACHER, Jan, Michael HOVE, Giacomo NOVEMBRE, Simone SCHÜTZ-BOSBACH et Peter KELLER (2013). «Groove Modulates Motor Cortex Excitability: A TMS Investigation», *Brain and Cognition*, vol. 82, p. 127-136.
- TAGG, Philip (2012). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*, New York, Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press.
- TAN, Siu-Lan, Peter PFORDRESHER et Rom HARRÉ (2010). *Psychology of Music: From Sound to Significance*, Hove, New York, Psychology Press.
- THAUT, Michael (2005). *Rhythm, Music, and the Brain: Scientific Foundations and Clinical Applications*, New York, Routledge.
- VALNES, Matthew Bryan (2012). «“We Getting Funky on the Scene”: Improvisation and Live Performance in Funk Music», thèse de doctorat, University of Pennsylvania.
- WITEK, Maria, Eric CLARKE, Mikkel WALLENTIN, Morten KRINGELBACH et Peter VUUST (2014). «Syncopation, Body-Movement and Pleasure in Groove Music», *PLoS ONE*, vol. 9, n° 4, e94446.
- WONDER, Stevie (2002). «Superstition», Motown, AA4400661642, 1 disque compact (*The Definitive Collection*).
- ZAGORSKI-THOMAS, Simon (2007). «The Study of Groove», *Ethnomusicology Forum*, vol. 16, n° 2, p. 327-335.
- ZBIKOWSKI, Lawrence (2004). «Modelling the Groove: Conceptual Structure and Popular Music», *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 129, n° 2, p. 272-297.
- ZEINER-HENRIKSEN, Hans T. (2010). «The “PoumTchak” Pattern: Correspondences Between Rhythm, Sound, and Movement in Electronic Dance Music», thèse de doctorat, University of Oslo.

Comptes rendus

Sophie Stévanec et Serge Lacasse
***Les enjeux de la recherche-création
en musique : Institution, définition,
formation,***
préface de Francis Dubé,
Québec, Presses de l'Université Laval,
2013, 205 p.
ISBN 978-2-7637-1950-4



Presque cinquante ans après l'intégration des arts dans les universités québécoises, Sophie Stévanec et Serge Lacasse font le point sur l'état du rapport entre le monde de la musique et celui de la recherche. En s'appuyant sur leur expérience à l'Université Laval, les deux auteurs essayent de dissiper les doutes que soulève encore la discipline qu'ils promeuvent depuis quelques années, c'est-à-dire la recherche-création. En délimitant de manière assez rigoureuse les différents champs d'enquête de la recherche-création et en donnant une description concrète (   travers la présentation de leurs projets) des démarches, des buts et des perspectives de la discipline, les auteurs n'hésitent pas à montrer comment le malentendu épistémologique et les incompréhensions dans ce domaine se répercutent au niveau bureaucratique et même économique.

En qualité de lectrice européenne depuis longtemps intéressée par l'étude comparée de la création dans le milieu du théâtre musical, j'ai lu ce livre en étant bien consciente que ma position est extérieure à la réalité québécoise, tout en me demandant quelles applications on pourrait faire ailleurs de cette approche. En Italie comme en France, où les universités et les académies d'arts (y compris les conservatoires) sont deux mondes qui communiquent rarement, la création, soit-elle littéraire, artistique ou musicale, reste toujours détachée du contexte universitaire. Les exemples d'écrivains ou d'artistes qui ont enseigné à l'université, surtout dans les années 1970, ne manquent pas, bien qu'on ne puisse pas faire le même constat aujourd'hui. En ce qui concerne la musique, si beaucoup de compositeurs et d'interprètes sont évidemment connus comme professeurs de conservatoire, il est beaucoup plus rare qu'ils obtiennent (ou même qu'ils cherchent à obtenir) un poste à l'université, à moins qu'ils n'aient une formation musicologique spécifique.

Parallèlement, assez peu de musicologues réussissent à trouver leur place au sein d'un conservatoire, notamment en qualité de professeurs d'histoire de la musique. Si déjà le système anglo-américain, où *College* et *Conservatory* (ou *School of Music*) sont intégrés avec profit, nous offrent un modèle, tout comme c'est le cas en Allemagne, l'expérience québécoise de recherche-création en musique, fixée ici dans une sorte de manuel d'introduction, sinon d'instructions, peut donc représenter un important point de référence et une force motrice pour d'autres initiatives dans cette direction.

Avant de définir le concept de recherche-création en musique, Stévanec et Lacasse considèrent qu'il est essentiel de se débarrasser en ce domaine d'une série de fausses conceptions et de préjugés. Le premier chapitre se consacre à l'exploration de quatre constats incontournables, peut-être simples, mais qui sont souvent loin d'être réellement acquis. Prem  ri  ment, les auteurs rappellent que, bien que l'expérimentation soit un élément essentiel de la création artistique, elle ne peut être assimilée à la recherche scientifique, qui exige de penser en termes de résolution de problèmes selon une méthodologie rigoureuse ; il s'ensuit que le processus de création n'est *pas* de la recherche scientifique (premier constat). Par conséquent, une performance musicale ne peut être considérée comme l'équivalent d'une publication scientifique (second constat). Une autre erreur assez fréquente, et qui dérive d'une conception inexacte de la recherche-création, consiste à la considérer tout simplement comme une contemplation du moi créateur, relevant de l'autobiographie et de la démarche auto-po  ti  que de l'artiste. Cette approche est lacunaire, puisque la recherche-création doit se définir à partir d'une série de points de vue différents, un seul regard étant limitatif (troisième constat). Le centre de convergence réside donc non pas dans l'individu, mais dans le projet qui, afin d'être opportunément développé dans tous ses aspects, impose la présence d'une équipe multidisciplinaire (quatrième constat).

Stévanec et Lacasse élaborent amplement autour de ces points en jugeant de l'efficacité ou bien de la faiblesse de projets récents, mais aussi en portant une attention aux changements normatifs plus récents à niveau national et international. En ce qui concerne la définition de créateur en musique, les auteurs font appel aux définitions données par la Société canadienne des auteurs, compositeurs et

éditeurs de musique (SOCAN), par son équivalent français, la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM), ou encore aux indexations de l'Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE) et à celles de l'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO). D'après critiques envers un système léthargique et peu fonctionnel ne manquent pas : Stévanca et Lacasse se dressent, par exemple, contre les « soi-disant professeurs-créateurs qui n'ont ni écrit ni joué une seule note depuis de longues années [...] et qui se déclarent pourtant : "chercheurs-créateurs" », qui « se cachent derrière leur nouvelle étiquette de "pédagogues" pour justifier le fait de ne pas créer » (p. 39). La non-reconnaissance, ou encore, la fausse reconnaissance de la recherche-crédation se révèle d'ailleurs lorsqu'on prend en considération le financement et la distribution des subventions. D'un côté, les organismes qui soutiennent la création au Canada, comme le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) ou le Conseil des arts du Canada (CAC), s'adressent surtout aux créateurs, et non aux chercheurs. De l'autre, les catégories dans lesquelles les projets peuvent être déposés auprès de certaines institutions sont contradictoires et, dans plus d'un cas, jugées injustes : certains professeurs-créateurs pourvus déjà d'un salaire confortable d'universitaires peuvent recevoir une rétribution supplémentaire pour un travail de création, alors que d'autres en sont privés : « les créateurs qui exercent en tant qu'artistes dans le milieu universitaire peuvent déposer des projets de création auprès du CALQ par exemple, dans deux catégories [...] On devine l'importance cruciale de ces bourses pour les créateurs indépendants qui vivent [...] de leur art » (p. 38). Au contraire, « lorsque le créateur rattaché à un établissement universitaire développe un projet qui s'inscrit dans une démarche de recherche-crédation, le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQ-SC) sont là pour le soutenir » (p. 39). Ceci démontre que la différence entre recherche et création existe bel et bien et que la recherche-crédation nécessite des canaux distincts et autonomes, ce qui n'est pas automatiquement le cas, même chez les organismes les plus sensibles à la discipline. La notion de recherche, apposée à celle de création, provoque encore de l'embarras.

Cette fragilité institutionnelle justifie, dans un sens, l'insistance de Stévanca et Lacasse sur l'aspect épistémologique. Si cette insistance permet d'un côté des considérations utiles sur les différences et les complémentarités de l'apprentissage au conservatoire et à l'université – et sur l'importance de cette dernière dans le développement

culturel, social et économique de la nation –, de l'autre côté, les auteurs courent le risque que le propos soit dilaté lorsqu'ils s'écartent des objectifs annoncés : la définition de recherche-crédation, de ses approches méthodologiques et la présentation de quelques exemples concrets de ses applications.

C'est justement à partir de projets précis que les auteurs tentent ensuite de déterminer les confins de la recherche-crédation pour en proposer une définition ancrée dans la pratique. Tous les projets présentés sont présentement développés au sein de leurs laboratoires respectifs, le Groupe de recherche-crédation en musique (GRECEM), sous la direction de Sophie Stévanca, et le Laboratoire audionumérique de recherche et de création (LARC), dirigé par Serge Lacasse, et ils pourraient être considérés comme représentatifs de trois axes : composition, interprétation et improvisation.

Le premier projet vise à la « Conception et réalisation de pièces populaires conçues pour voix d'opéra féminine » (p. 91-99). Il s'agit d'intégrer une voix opératique faisant appel à la technique classique à des chansons populaires originales, c'est-à-dire spécialement créées pour cette voix, à travers une réalisation phonographique. Les auteurs nous expliquent les phases de préproduction (composition, arrangements, conception sonore, programmation midi, répétitions, séances d'improvisation vocale et maquette) et de production (prises de son, montage, mixage et matriçage), qui exigent une approche itérative, à savoir un processus de constante révision et de retours en arrière. La référence au pragmatisme américain de John Dewey¹ et au structuralisme de Gérard Genette² est explicite : « Prendre conscience du caractère itératif de la création et l'encourager contribuent, selon nous, à vivre la pratique artistique comme expérience, laquelle pourra éventuellement être partagée avec le public, tant dans une "relation esthétique" s'établissant entre les auditeurs et nos pièces musicales, que dans le cadre d'échanges de type scientifique [...], ou même mixtes » (p. 98).

Le deuxième projet se concentre sur « Une critique génétique du processus créateur en musique : Le cas de *Phénix* du trio actualiste Les Poules » (p. 99-108). On entre cette fois dans le domaine de la *musique actuelle*³. Le but est ici d'explorer à fond « la démarche esthétique, identitaire et économique cohérente » (p. 100) de la musique actuelle, où se mêlent différentes tendances – de l'électronique au jazz, en passant par les musiques du monde et la composition académique contemporaine –, sans oublier l'importance de l'improvisation. C'est à partir de *Phénix*, disque lancé

¹ John Dewey, *L'art comme expérience* (1934), traduit de l'anglais par Jean-Pierre Cometti, Paris, Gallimard, 2010.

² Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, tome 2 : « La relation esthétique », Paris, Seuil, 1997.

³ Stévanca a consacré à la musique actuelle un précédent ouvrage : Sophie Stévanca, *Musique actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.

en 2008 par le trio Les Poules, qu'il s'agit de retracer les états successifs de la production, en rendant compte des interactions entre les musiciennes. Les chercheurs privilégient ici une approche génétique, qui fait référence à la critique littéraire d'Almuth Gresillon, selon laquelle le processus de création dérive d'une reconstruction faite à travers les indications et les traces contenues dans l'espace du manuscrit – dans ce cas, la trace est représentée par l'enregistrement⁴. Une fois cette première phase complétée, une méthode ethnographique vise à reconstituer des traces verbales, c'est-à-dire les discours que les musiciennes ont tenu entre elles au moment des séances d'improvisation, et qui ont forcément été effacées lors du montage – la comparaison et l'analyse des modes de création étant considérées en tant que relation dialogique⁵. Ce projet devrait donc permettre non seulement de reconstruire des traces du passé et de les comparer avec celles du présent, en raffinant aussi la méthode génétique en musicologie, mais aussi de mettre en lumière quelques aspects du processus de travail des actualistes.

Ce qui reste incertain, à la lecture de cette dernière étude de cas, est la façon dont la recherche influencerait le processus créateur. L'examen de la démarche créatrice par un chercheur qui n'est pas le créateur n'est pas un phénomène nouveau : la musicologie et l'ethnomusicologie le font déjà depuis longtemps. Quelle est donc la spécificité de l'exemple de *Phénix* ? Comment nous aide-t-il à définir une discipline autonome qui s'appellerait « recherche-crédation » ? La description des deux projets suivants ne nous semble pas apporter d'éléments suffisamment éclairants à cet égard.

Le troisième cas présenté s'intitule « L'ethno-pop selon Tanya Tagaq : Une démarche artistique comme manifestation d'un équilibre social chez les Inuits » (p. 108-118). Tagaq, une artiste inuit qui pratique le chant de gorge ludique des femmes de l'Arctique canadien (*katajjaq*), cherche aussi bien la préservation de son patrimoine culturel qu'à intégrer ses créations au panorama des influences musicales internationales. Il n'est donc pas uniquement question d'une fusion des genres musicaux ; le travail de cette artiste touche aussi l'identité culturelle des jeunes générations, leur lien avec les traditions musicales locales et surtout ce que ces jeunes nomment leur « droit à la modernité » (p. 108). C'est ce que Stévan et Lacasse désignent comme la « conquête d'un nouvel équilibre culturel autochtone » (p. 109). L'objectif est alors d'observer comment la singularité d'un artiste participe à l'expression d'une nouvelle identité collective. Une analyse préalable a permis de comprendre comment Tanya Tagaq construit ses improvisations sur la base du

katajjaq traditionnel et des codes musicaux occidentaux, tandis que la démarche discutée ici prend en considération une série de données (enregistrements sur disque ou en ligne, enregistrements audiovisuels, etc.), chacune appelant une approche spécifique : analyse musicologique, enquête ethnographique, recherche-crédation.

Le dernier projet présenté est consacré à « Remixer la chanson québécoise » (p. 118-122) et, par certains aspects, se rapproche du précédent. Il a pour objectif la réalisation d'un album de chansons québécoises remixées dans différents styles et pose la question de la pertinence du remixage en tant que création. Le point de départ du projet est un remix de *Ça va venir découragez-vous pas* de Mary Travers, dite La Bolduc. Lacasse a construit une nouvelle « trame narrative » (p. 119) en réharmonisant la chanson et en insistant sur l'aspect rythmique. Le processus de création est cette fois encore divisé en deux phases, la préproduction et la production, et exige un travail d'équipe. Le remixage est donc abordé comme une pratique artistique à part entière qui vise à « déconstruire un enregistrement existant afin d'en créer un nouveau à partir de critères (artistiques, techniques ou autres) déterminés par le remixeur » (p. 120). Il représente donc une autre façon de poser la question des rapports entre recherche et création.

C'est uniquement à la fin de ce chapitre, après la présentation des projets, que Stévan et Lacasse se risquent à donner une définition de la recherche-crédation : elle « consiste en la mise en place d'espaces de dialogues et d'échange, sur la base des stratégies discursives appliquées, entre la recherche scientifique et la création artistique. Un projet de recherche-crédation correspond donc à une démarche de recherche établie à partir d'un processus de création ou à travers celui-ci, encourageant dans son sillon la diffusion double d'une production artistique et d'un discours de nature théorique » (p. 122).

Le troisième et dernier chapitre est consacré à l'enseignement de la recherche-crédation à l'université. En plus de revenir sur plusieurs questions déjà soulevées au début du livre pour les approfondir, les auteurs proposent le parcours d'études déjà expérimenté à l'Université Laval, ainsi qu'un colloquium de recherche-crédation en musique, c'est-à-dire un espace de rencontre entre étudiants, chercheurs et créateurs, créé pour les étudiants de maîtrise et de doctorat.

Les conclusions se posent alors comme un appel à la pleine reconnaissance de cette discipline qui paraît déjà concrète, active, et qui vise surtout à former des jeunes pourvus de solides compétences multidisciplinaires, artistiques et en même temps scientifiques. Des jeunes qui

⁴ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique : Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

⁵ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

pourront s'orienter sans problèmes dans le monde du travail artistique en dehors du contexte académique. Pour atteindre ce but, il est nécessaire, selon les auteurs, que les organismes subventionnaires comprennent ces enjeux et adoptent en conséquence des stratégies de financement compatibles avec les exigences des organismes opérants dans le domaine de la recherche-crédation.

En tant que lectrice externe au milieu québécois, je crois que la démarche de Stévanice et Lacasse peut inspirer leurs collègues œuvrant au sein de réalités académiques où l'ont n'a pas encore réussi à développer une relation étroite entre les plans créatif et scientifique. La description, très détaillée, du fonctionnement du système universitaire québécois et surtout de la situation financière qui y prévaut est certes très intéressante et montre les vices du système bureaucratique, mais elle comporte le désavantage de se borner à des questions locales qui risquent d'exclure un lecteur étranger. La partie consacrée à la présentation des projets est indubitablement celle qu'on attend avec une grande curiosité dès les premières pages, mais qui suscite finalement quelques interrogations quant à la façon d'utiliser les données recueillies dans une phase de réflexion ultérieure. Cela est dû sans doute au fait que les recherches présentées sont décrites comme étant toujours en cours. En attendant de lire des rapports aboutis sur ces travaux, la présence d'un DVD ou de liens vers des contenus en ligne aurait permis d'entrer dans le cœur de ces projets et dans le vif de leur dimension pratique.

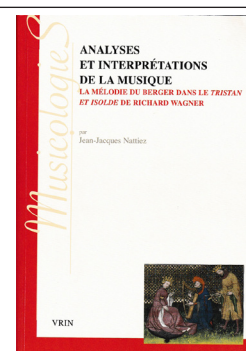
Stévanice et Lacasse ont conçu ce livre comme une sorte de manuel de recherche-crédation. Cependant, vu dans cette perspective, leur essai soulève deux critiques. Premièrement, à une *pars destruens* indiquant avec précision ce que la recherche-crédation n'est pas (ou ne doit pas être) ne correspond pas une *pars construens* aussi structurée et développée, définissant la spécificité de la discipline par rapport aux méthodes couramment employées par la musicologie et l'ethnomusicologie. En second lieu, le point de vue proposé par les auteurs apparaît vraiment axé sur la réalité de l'Université Laval. Le lecteur aurait souhaité trouver une réflexion plus ample, comprenant notamment une ouverture à l'international. Le besoin en est très ressenti,

à en juger par le vif débat qui a récemment enflammé des membres des universités françaises dans le forum MusiSorbonne, à la suite de la publication provocatrice de John Croft⁶.

Cela dit, le livre peut être considéré comme un jalon dans le processus de reconnaissance et de définition d'une discipline résultant de l'interaction entre créateurs et chercheurs. L'expérience québécoise pourrait ainsi servir de modèle pour les milieux où la formation artistique et la recherche sont nettement séparés ou cohabitent avec quelques inquiétudes.

Bianca De Mario, *postdoctorante*,
Università degli studi di Milano

Jean-Jacques Nattiez,
Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner,
préface de Pierre Boulez,
Paris, Vrin, 2013 (coll.
« MusicologieS »), 401 p.
ISBN 978-2-7116-2512-3



Le bicentenaire de la naissance de Richard Wagner aura apporté en 2013 un flot particulièrement important de littérature consacrée à ce compositeur déjà ordinairement servi par de nombreuses publications¹. Dans ce contexte, la parution d'un nouvel ouvrage de Jean-Jacques Nattiez ne peut que susciter l'attention. Reconnu comme l'un des fondateurs de la sémiologie musicale², le musicologue franco-canadien est également l'auteur de plusieurs contributions remarquées consacrées à Wagner, parmi lesquelles *Wagner androgyne*³ et, tout dernièrement, *Wagner antisémite*⁴. Avec l'étude ici recensée, il réunit en un même volume ses deux domaines de prédilection. Il propose ainsi quelque quatre cents pages entièrement consacrées au solo de cor anglais

⁶ John Croft, « Composition Is Not Research », *Tempo*, vol. 69, n° 272, avril 2015, p. 6-11. Le débat a enflammé les abonnés à MusiSorbonne entre le 9 et le 11 mai 2015.

¹ L'entreprise la plus remarquable de 2013 demeure le projet de publication des écrits complets de Wagner sous la direction d'Ulrich Konrad à l'Université de Würzburg, qui permettra enfin de combler une criante lacune. Parmi les parutions de fin 2012 et 2013, on peut citer : Martin Knust, *Richard Wagner : Ein Leben für die Bühne*, Köln, Böhlau, 2013 ; Laurenz Lütkeken (dir.), *Wagner Handbuch*, Kassel, Bärenreiter, 2012 ; Luca Sala (dir.), *The Legacy of Richard Wagner : Convergences and Dissonances in Aesthetics and Reception*, Turnhout, Brepols, 2012 ; Eberhard Straub, *Wagner und Verdi : Zwei Europäer im 19. Jahrhundert*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2012.

² On mentionnera ici ses ouvrages fondateurs : *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris, Union générale d'éditions, 1976, et *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Christian Bourgois, 1987.

³ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite : Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Paris, Christian Bourgois, 2015. Cet ouvrage devrait faire l'objet d'un compte rendu dans le prochain numéro des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*.

présent dans les premières mesures du troisième acte de *Tristan und Isolde*.

Si le but de l'ouvrage est déjà lisible dans son titre et dans le pluriel de ses premiers substantifs («analyses et interprétations»), il est aussi clairement exposé par l'auteur dès les premières pages :

L'objectif du présent livre est d'examiner les différentes méthodes auxquelles peut recourir la musicologie d'aujourd'hui pour tenter de connaître la nature des *structures* d'une œuvre musicale et le contenu des *significations* qui s'y rattachent, en passant par l'étude des conduites de *création* qui ont engendré la substance musicale de l'œuvre, celle des conduites de *perception* qu'elle déclenche et l'examen du contexte historico-culturel qui l'a vu naître (p. 15, c'est l'auteur qui souligne).

Signification, création et perception : on retrouve là la théorie sémiologique tripartite de Jean Molino aux origines des travaux de Nattiez et qui distingue dans toute œuvre (et plus largement dans toute pratique humaine) un niveau poïétique (celui des conduites de production), un niveau immanent ou neutre (les caractéristiques formelles) et un niveau esthétique (les conduites de réception). L'auteur ne se limite toutefois pas à analyser le solo de cor anglais sous cet angle exclusivement sémiologique, mais propose au contraire d'utiliser cette approche dans un cadre plus large en commençant par exposer et commenter toute une série de méthodes analytiques de niveau neutre en usage : analyses de la forme, analyses paradigmatiques et analyses linéaires se voient donc décryptées pendant plus de cent pages avant d'être comparées entre elles puis confrontées avec l'analyse sémiologique, voire enrichies par elle.

Sous cet angle, l'ouvrage pourrait se présenter comme un programme déjà complet, une sorte de manuel appliqué d'analyse musicale d'autant plus ambitieux que l'œuvre ici étudiée est une partition de seulement quarante-deux mesures écrites, qui plus est, pour un unique instrument mélodique. Ce que nous offre l'auteur va cependant bien au-delà. Le choix du solo de cor anglais se révèle d'abord justifié autant que judicieux à de multiples niveaux. Le morceau présente un statut relativement autonome tout autant qu'il fait partie d'une œuvre plus vaste : d'abord, à l'échelle de la scène pendant laquelle il continue à se faire entendre par bribe et avec accompagnement d'orchestre ; ensuite, à l'échelle de l'acte, puisqu'à ce solo succède la joyeuse mélodie accompagnant l'arrivée du bateau d'Isolde et que le cor anglais joue un rôle significatif jusque dans les dernières mesures de la partition ; à l'échelle de l'opéra dans son entier enfin, puisque ce solo instrumental peut être mis en rapport avec le chant du matelot en ouverture du premier acte et que Wagner l'associe, au cours de l'acte III, au propre

passé de Tristan, tel que raconté par le personnage. Un autre intérêt réside dans la nature double du solo, musique instrumentale, mais aussi musique de scène, occupant ainsi une position intermédiaire entre musique absolue et dramatique – pour ne pas dire à programme. Enfin, les témoignages laissés par le compositeur invitent à se pencher sur les sources d'inspiration possible de ces mesures, entre ranz des vaches et chant des gondoliers vénitiens.

Avec le choix d'un morceau dont tant la richesse intra- et extramusicale que la multiplicité des significations ne sont pas à démontrer, on aura compris que le propos de Nattiez ne se limite pas à présenter un panorama commenté d'analyses diverses. La première partie de l'ouvrage, intitulée «L'analyse immanente des structures du solo de cor anglais» n'est donc qu'un vaste et obligé préambule. Ainsi que l'écrit l'auteur, «l'objectif est de démontrer qu'il convient de se donner d'abord une analyse immanente du solo aussi complète que possible avant de le mettre en rapport avec autre chose», principe qui «vaut pour toute espèce d'investigation musicologique» (p. 37).

Les deuxième, troisième et quatrième parties prolongent et élargissent donc de manière passionnante la première. La deuxième, consacrée à l'esthétique, place d'abord l'interprète au centre du propos en passant au crible plusieurs enregistrements discographiques analysés sous l'angle du phrasé et donc des respirations de chaque musicien. C'est ensuite l'auditeur qui est mis à contribution dans sa façon de percevoir et de ressentir le solo de cor anglais. Pour ce faire, l'auteur expose une série d'expériences réalisées avec des étudiants de l'Université de Montréal dans les années 1990. Ceux-ci étaient alors partagés en plusieurs groupes en fonction de leurs connaissances et compétences musicales, et il leur était demandé de qualifier ce qu'ils ressentaient à l'écoute du solo. Ce chapitre – certes particulièrement bienvenu en ce que beaucoup d'analyses se concentrent sur la partition et celui qui l'a écrite sans se préoccuper de ceux qui la jouent et l'écoutent – peut de prime abord sembler hasardeux en raison de son côté expérimental et de la marge d'erreur ou d'approximation propre à toute démarche statistique. Toutefois, le propos de ces pages est bien de «donner une approximation du contenu protosémantique et expressif de cette musique» (p. 219). En ce sens, l'auteur conçoit l'exercice comme une première étape qui, complétée par l'approche poïétique, «permettra d'établir si et comment la musique de Wagner est appropriée au contenu expressif et narratif de Tristan, et si, à certains niveaux qu'il faudra préciser, il y a eu communication entre le créateur de cette œuvre et ses auditeurs» (p. 219-220).

Nattiez se lance alors dans une recherche approfondie des sources d'inspiration du solo de cor anglais et dans une relecture des témoignages de Wagner sur les origines du

morceau (nous entrons là dans la troisième partie, consacrée à la « Poïétique »). On retrouve ici toute une série de citations du compositeur, mais, plutôt que de mettre en doute les récits romantiques d'un musicien il est vrai toujours enclin à mystifier son existence, l'auteur va dans le sens du créateur et examine les topoï (c'est-à-dire les références et sources d'inspirations communes et largement partagées) que représentaient, à l'époque de Wagner, les chants des gondoliers et le ranz des vaches. Il confronte alors les propos du compositeur aux récits d'autres figures (de Jean-Jacques Rousseau à Franz Liszt) pour ensuite comparer le solo de cor anglais de Tristan à différents modèles ainsi qu'à plusieurs manifestations de ces deux topoï dans la littérature musicale du XIX^e siècle. On peut ici apprécier l'approche de l'ethnomusicologue – une autre facette de la carrière de Jean-Jacques Nattiez – qui remonte jusqu'aux sources folkloriques pour aboutir à la conclusion que, de par la nostalgie qu'il partage avec ces mélodies de bergers qu'on nomme ranz des vaches, le solo est peut-être « l'emblème même de la musique romantique » (p. 266).

Alors que cette déclaration convainc du fait de la richesse des sources et de la littérature secondaire explorées ainsi que par le long cheminement intellectuel qui y conduit, tel est moins le cas en revanche de la conclusion du chapitre suivant, consacré à l'étude des esquisses du solo. L'auteur se demande en effet si ce solo ne reflète pas le travail compositionnel général de Wagner et l'idée de *mélodie infinie*, notamment en raison de son allongement, au fil des esquisses, dans les passages avec orchestre de la première scène du troisième acte. Un postulat qu'il croit voir conforté par le commentaire que fait Tristan à propos de la mélodie du cor anglais, comme étant « celle qui ne meurt jamais » (p. 289-290)⁵. Le raccourci paraît ici quelque peu extrême étant donné que l'idée wagnérienne de *mélodie infinie* demeure difficile à cerner, mais dépasse de toute manière la dimension purement mélodique pour concerner la syntaxe musicale globale du drame⁶. Si ce dernier postulat se révèle donc peu convaincant, il s'inscrit néanmoins en lien avec la dernière partie de l'ouvrage intitulée « Herméneutique », dans laquelle l'auteur s'efforce de dégager la *signification* du solo et de l'utilisation du cor anglais en mettant ce passage en perspective avec l'ensemble de l'acte III et même de tout l'opéra. Un procédé dont Nattiez met en question lui-même la pertinence dans la conclusion de son livre, en déclarant

que ces pages donnent en tous cas à d'autres musicologues « la possibilité de reprendre mon travail, d'y retrouver des erreurs ou des oublis, et d'en tirer d'autres orientations herméneutiques » (p. 369).

L'ouvrage de Nattiez est l'aboutissement de nombreuses années de travail en cela qu'il réunit, mais aussi développe et révisé des conférences présentées initialement au Collège de France en 1993. Ces conférences ont ensuite été réécrites dans une perspective comparative, l'auteur les confrontant avec d'autres analyses du solo de cor anglais parfois réalisées à sa demande. Des travaux ultérieurs s'y sont encore ajoutés. On retrouve donc au fil des pages des propos déjà lus ailleurs, même sous une autre forme, mais qui se voient ici réunis, remaniés, comparés, commentés et mis en perspective les uns avec les autres. Si le *danger* d'une analyse musicale peut être d'appliquer à une partition une grille de lecture arbitraire et unique qui ignore d'autres approches existantes, la présente publication évite brillamment cet écueil. L'approche sémiologique propre au musicologue constitue certes les fondations de toute l'étude, mais se voit utilisée au profit d'un propos comparatif qui ne néglige ou ne laisse dans l'ombre aucun autre postulat. D'un bout à l'autre du texte, on peut ainsi louer le souci pédagogique de l'auteur qui explique avec soin tous les domaines et méthodes d'analyses abordés, des explications complétées par de nombreux schémas et extraits musicaux.

Il faut également relever l'action de remise en question permanente : à aucun moment Nattiez ne cherche à imposer sa propre démarche en la considérant comme supérieure à une autre. La meilleure preuve est apportée par la discussion de l'analyse du musicologue et psychologue Michel Imberty à qui l'auteur a demandé de réaliser en 1998 une étude sous l'angle de la psychanalyse du solo de cor anglais⁷. Une étude avec laquelle Nattiez entretient plusieurs divergences, mais qu'il expose et commente néanmoins avec un beau souci d'impartialité – quand bien même le titre du chapitre « La mélodie du berger au risque de la psychanalyse » ne part pas d'un postulat neutre.

L'envoûtant solo de cor anglais de *Tristan und Isolde* a depuis longtemps déjà attiré l'attention des commentateurs et c'est d'ailleurs avec eux que Jean-Jacques Nattiez dialogue au fil des pages d'un livre dont les mérites et apports sont multiples. À un premier niveau, le professeur émérite

⁵ On trouve déjà une déclaration semblable et encore plus affirmée dans Jean-Jacques Nattiez, « Der Dichter und der Geist der Musik », in *Wagnerspectrum*, 2005/1, p. 43-62 (p. 51 à propos de la *mélodie infinie*).

⁶ On pourra notamment se référer aux pages suivantes pour avoir un bref aperçu de la problématique de *mélodie infinie* chez Wagner : Carl Dahlhaus, « Dialogisierte Melodie » in Ulrich Müller et Peter Wapnewski (dir.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart, Alfred Kröner, 1986, p. 209-213 ; Hélène Cao, « Écriture mélodique », in Timothée Picard (dir.), *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 576-581.

⁷ Michel Imberty, « Du vide à l'infini. Homologies structurales repérées dans Tristan à partir du solo de cor anglais du III^e acte », in Irène Deliège (dir.), *Une approche interdisciplinaire. Cinq auteurs en quête d'un objet / An interdisciplinary Approach. Five Authors in Search of a Subject*. Tristan und Isolde, « cor anglais » solo, numéro spécial de *Musicae Scientiae*, 1998, p. 91-116. Cf. les pages 293-300 de l'ouvrage de Jean-Jacques Nattiez ici recensé pour son commentaire sur l'analyse d'Imberty.

de l'Université de Montréal propose une sorte de manuel qui présente en détail plusieurs techniques d'analyse musicale en les appliquant à une même partition. Il met en communication ces mêmes analyses par l'entremise de la sémiologie et de l'analyse tripartite de Jean Molino. Il nous offre ensuite par ce biais une étude complète et multiple du solo de cor anglais de *Tristan und Isolde* et, par extension, un aperçu de l'esthétique wagnérienne et des sources de son inspiration. Le tout se trouve réalisé avec un sens omniprésent de l'autocritique dans une perspective pédagogique qui rappelle à l'attention du lecteur que chaque analyse est influencée par celui qui la produit, vérité dont l'évidence tend à se perdre lorsqu'on est soi-même aux prises avec une partition. L'objectif fixé par l'auteur et cité au début du présent commentaire s'avère donc atteint dans cet ouvrage qui n'est pas un manuel caché de sémiologie musicale mais bien plus largement un précis de musicologie, et qui apporte en cela une nouvelle et significative pierre tant à l'édifice de l'analyse musicale qu'à celui de l'exégèse wagnérienne. Mais au-delà de l'analyse et de Wagner, c'est bien de l'infinie richesse de la musique elle-même dont nous entretenons l'auteur.

Yaël Hêche, chercheur indépendant, Lausanne

Carl Dahlhaus

***Fondements de l'histoire de la musique*,**

traduction de l'allemand par Marie-

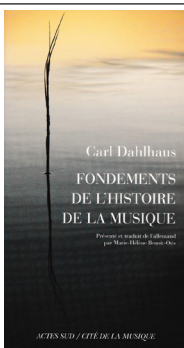
Hélène Benoit-Otis

(édition originale: *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Gerig, 1977 ;

édition critique de référence: Laaber, Laaber, 2000),

Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2013, 336 p.

ISBN 978-2-330-01626-5



Écrire l'histoire de la musique n'est pas écrire l'histoire. Le livre de Carl Dahlhaus (1928-1989) dont il est question ici, paru en 1977 et jamais traduit en français auparavant¹, offre une réflexion fondamentale sur la spécificité de l'approche

historique de la musique. Les *Fondements de l'histoire de la musique* témoignent des changements survenus dans l'historiographie depuis l'École des Annales, qui a relégué l'histoire événementielle à l'arrière-plan et ouvert la voie à l'émergence d'une multitude de nouvelles approches; de la microhistoire² à la *connected history*³, en passant par la *Rezeptionsgeschichte* et la *Wirkungsgeschichte*. Les deux derniers concepts (sur lesquels nous reviendrons plus loin), sont nés dans le sillage de la philosophie allemande et se situent au cœur de la réflexion de Dahlhaus. Afin de comprendre une œuvre ou une pratique musicale, reconstruire la situation historique s'avère selon lui insuffisant. Même si nous connaissons parfaitement la musique d'une époque donnée, nous ne pouvons pas nous abstraire de l'horizon du présent en perpétuelle évolution, dans la mesure où nous mettons continuellement nos préjugements (*Vorurteile*) à l'épreuve. Ainsi, pour Hans-Georg Gadamer, comprendre revient à fusionner l'horizon historique et celui du présent. C'est pourquoi il évoque la « fusion des horizons » (*Horizontverschmelzung*)⁴. Jacques Derrida ayant réfuté cette fusion qui ne va pas toujours de soi en raison de l'écart historique, il peut paraître judicieux de remplacer la fusion par un *dialogue* entre les horizons, qui éveille la conscience de l'effet historique⁵. Tant pour les compositeurs que pour les œuvres, il existe différentes situations historiques successives, plusieurs phases de la réception, dont l'ensemble forme la *Rezeptionsgeschichte*, notion forgée et théorisée par Hans Robert Jauss et l'École de Constance dans les années 1960-1970. Dahlhaus se situe dans cette mouvance des humanités en Allemagne. Il se réfère à la philosophie de Kant, de Hegel, de Marx ou de l'École de Francfort, ainsi qu'à la sociologie de Max Weber, dont il emprunte la notion d'idéal-type. Il accorde aussi un rôle très important à l'herméneutique contemporaine de Gadamer et à l'esthétique de la réception de l'École de Constance.

L'approche traditionnelle (à l'époque où Dahlhaus a écrit son essai) de l'histoire de la musique, fondée sur une vision emphatique des productions musicales, diffère fortement de la *Rezeptionsgeschichte* qui remet en question le monde clos de l'œuvre, appréhendée plutôt à partir de l'histoire fluctuante de son impact, aussi appelée *Wirkungsgeschichte*. Dahlhaus remarque que la première

¹ *Grundlagen der Musikgeschichte* a été traduit, dans l'ordre, en italien (*Fondamenti di storiografia musicale*, Firenze, Discanto, 1977), en anglais (*Foundations of Music History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983) et en espagnol (*Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa, 1997).

² Approche historique fondée sur une réduction d'échelle et s'intéressant au destin particulier d'individus.

³ Au-delà des historiographies nationales, la *connected history* (expression qui est parfois traduite en français par « histoires connectées » ; cf. *Histoire globale, histoire connectées*, supplément monographique de la *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 54, n° 4bis, 2007) vise à étudier et à mettre en valeur les connexions continentales et intercontinentales à l'échelle globale.

⁴ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode: Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, traduit de l'allemand, révisé et complété par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio (édition originale: *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in Id., *Gesammelte Werke*, 10 vol., Tübingen, Mohr, 1985-1995, vol. 1 (1990): *Hermeneutik I*), Paris, Seuil, 1996.

⁵ Jacques Derrida et Hans-Georg Gadamer, *Der ununterbrochene Dialog*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, p. 101.

approche historiographique est associée à l'image du déclin, puisque seuls les contemporains sont susceptibles de comprendre la production artistique de leur temps. La seconde est liée à la notion de progrès : les interprétations successives des auteurs et de leurs œuvres ajoutent à leur richesse et les transcendent (p. 238). Le schéma proposé par Dahlhaus dans les *Fondements de l'histoire de la musique* se situe à mi-chemin de ces deux conceptions opposées. Plutôt que de mettre en avant, à l'instar de l'École de Constance, les différentes phases de la réception, Dahlhaus pense que chaque auteur et chaque œuvre sont susceptibles de connaître un point de perfectionnement, autrement dit un *kairos*, temps de l'occasion opportune, caractéristique de leurs trajectoires historiques (p. 240). En 1977, quand Dahlhaus publie pour la première fois ses *Grundlagen der Musikgeschichte*, l'idée, née de l'appropriation des recherches littéraires dans le domaine de l'esthétique de la réception, est radicalement nouvelle. Aujourd'hui cette approche n'a rien perdu de son actualité, quand coexistent différentes conceptions de l'histoire et des *cultural studies* (*gender studies*, *postcolonial studies*, etc.). Pourtant, nés une décennie avant le tournant culturaliste et relativiste, les *Fondements de l'histoire de la musique* n'ont pu prendre position face à ce nouvel *instrumentarium* théorique. S'imprégner de la lecture de ce livre de Dahlhaus peut s'avérer particulièrement fructueux et contribuer à réenchanter l'historiographie après les *cultural turns*.

La vision dahlhausienne est très adaptée à l'horizon historique du XIX^e siècle, pendant lequel les œuvres et les auteurs suscitent des canonisations multiples. Force est de constater que Dahlhaus tient compte de l'héroïsation des compositeurs et de la conception emphatique de l'œuvre. S'il instaure une distance critique avec cette canonisation, son point de vue est beaucoup moins radical que celui des *cultural studies*. Eu égard à sa critique canonique, il n'est pas étonnant que, au lendemain de la publication de ses *Fondements de l'histoire de la musique*, Dahlhaus consacrera deux importantes études précisément à l'histoire de la musique du XIX^e siècle⁶, se nourrissant, dans ce but, des réflexions historiographiques qu'il avait élaborées dans son ouvrage théorique. D'autant plus que l'objectif du *Neues Handbuch der Musikgeschichte*, pour lequel Dahlhaus rédige le volume consacré au XIX^e siècle⁷, consiste à mettre en relation l'histoire des compositions, des institutions et des idées⁸. L'interdisciplinarité de l'approche dahlhausienne

est particulièrement en phase avec l'histoire de la musique du XIX^e siècle, qui associe la musique à la philosophie, la littérature, la poésie, la politique, la société et la religion.

Bien que le XIX^e siècle y soit particulièrement présent, les *Fondements de l'histoire de la musique* traitent une large période de l'histoire qui s'étend du XV^e au XX^e siècles. Compte tenu de ce vaste spectre, Dahlhaus souligne l'importance des idées et de leur évolution au sein de l'historiographie. En effet, prendre en compte la fluctuation des idées phares d'une époque à l'autre permet de contrer l'erreur si souvent commise d'analyser la musique du XV^e siècle à l'aune des critères du XIX^e siècle. Ainsi, au XV^e siècle, ce n'est pas l'unité cyclique de la messe polyphonique, détachée du contexte de la liturgie, qui est fondamentale, mais la corrélation entre sa fonction sociale et le processus musical (p. 29). Grâce à ce large spectre, Dahlhaus situe le XIX^e siècle, dont il approfondira l'étude dans ses écrits postérieurs, par rapport à une tendance générale de l'histoire musicale à l'autonomisation de la musique instrumentale dont la glorification des auteurs et des œuvres est symptomatique. Aujourd'hui, cette canonisation est remise en question. Cette tendance se retrouve dans la présentation, au chapitre 2, des idées-forces caractérisant différentes époques : aux XVI^e et XVII^e siècles, il s'agit des relations entre la fonction sociale et les techniques compositionnelles ; aux XVII^e et XVIII^e siècles, de la prééminence de la théorie des affects ; aux XIX^e et XX^e siècles, de l'individualisation croissante du génie qui se révèle dans l'extrême originalité de ses œuvres, conçues comme des mondes à part entière ; au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, la glorification des auteurs et de leurs œuvres laisse place à l'analyse structurelle des constructions musicales. Il est symptomatique que Dahlhaus considère cette modélisation, fondée sur des idées qui ont successivement marqué l'histoire musicale, comme des idéaux-types. Ceux-ci ne sont pas envisagés comme une fin en soi, mais comme des notions destinées à faciliter l'écriture de l'histoire. L'emploi des idéaux-types a permis à Dahlhaus d'éviter, dans d'autres situations, une vision normée du phénomène artistique. Ainsi, plutôt que de considérer les éléments formels (période de huit mesures⁹ et forme sonate¹⁰ en ce qui concerne la musique de la seconde moitié du XVIII^e et du XIX^e siècles) comme des normes, il élabore des idéaux-types précis, qui permettent de déceler les particularités et les ambiguïtés formelles, et sont à même de saisir la dimension idiographique des œuvres.

⁶ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Athenaion, 1980, coll. « Neues Handbuch der Musikwissenschaft », 6 ; Id., *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982.

⁷ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, cit.

⁸ Cf. le compte-rendu du livre *Die Musik des 19. Jahrhunderts* par Constantin Floros, paru dans *Die Musikforschung*, vol. 37, n° 2, 1984, p. 139-141 : 140.

⁹ Pour la période comme idéal-type, cf. Carl Dahlhaus, « Zur Kritik des Riemannschen Systems », in Ernst Apfel et Carl Dahlhaus, *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 2 vol., München, Katzschler, 1974, vol.1, p. 184-202 : 193.

¹⁰ Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber, 2002.

Enfin, les *Fondements de l'histoire de la musique* visent à écrire une «histoire structurelle» de la musique. Celle-ci croise plusieurs perspectives historiques et construit ses structures compte tenu «non seulement des institutions et des rôles sociaux, mais aussi des normes compositionnelles et des idées esthétiques» (p. 209). Cette histoire structurelle admet des découpages multiples et des décalages temporels entre des faits qui peuvent être interdépendants les uns des autres. Ainsi, l'institution du concert bourgeois et la domination du principe d'autonomie esthétique, qui concourent tous deux à la construction du modèle d'autonomisation de la musique au XIX^e siècle, n'interviennent pas simultanément : la première est bien plus ancienne que la seconde (p. 219-220). Comme bien souvent chez Dahlhaus, il faut donc distinguer l'idéal-type – celui du modèle d'autonomisation – et l'historiographie musicale qui admet des décalages et des particularités, qui prennent sens si on les compare précisément à cet idéal-type. Celui-ci apparaît comme un référentiel idéal et non comme une catégorie fondée sur la prise en compte de nombreux cas de figure. La valeur heuristique de cette structure idéale ne saurait en aucun cas être associée à une norme historique, ce qui est un avantage. En outre, la vision historique de Carl Dahlhaus, basée sur des repères chronologiques décalés et pluriels, relève d'une histoire discontinue. Elle est tout à fait nouvelle à l'époque de la rédaction de cet ouvrage. Cette vision reste toujours d'actualité et susceptible, encore aujourd'hui, d'inspirer les historiens de la musique.

La réinterprétation de l'histoire de la réception, l'association d'idées-forces à différentes époques et l'histoire structurelle sont les trois points centraux des *Fondements de l'histoire de la musique* que j'ai choisi de mettre ici en valeur. Ce ne sont pas les seuls éléments-clés, mais certainement ceux que l'on peut dégager de ces réflexions historiographiques que je juge les plus essentiels. Grâce à quelques traductions françaises de ses écrits, comme celle de l'*Idée de la musique absolue*¹¹, Dahlhaus s'est fait connaître dans le monde francophone. Avec la traduction des *Fondements de l'histoire de la musique*, Marie-Hélène Benoit-Otis poursuit cette voie. Elle propose une traduction particulièrement adaptée au lecteur francophone, s'appuyant sur l'édition critique parue

en 2000¹². Dahlhaus a souvent employé un style conceptuel, ponctué de phrases longues et élaborées, difficiles à traduire en français. Bien que celles-ci aient été parfois abrégées afin de les rendre plus idiomatiques, cette traduction reste fidèle à la pensée de l'auteur et se lit aisément. Pour des expressions difficilement traduisibles, Marie-Hélène Benoit-Otis indique judicieusement l'original allemand entre parenthèses. Il en est ainsi de *Wirkungsgeschichte*, notion gadamérienne, qui peut être traduite de plusieurs manières : «histoire de l'effet», «de l'impact», «de l'influence»... La traductrice évoque cette notion à laquelle elle consacre un paragraphe entier (p. xxvii). Elle choisit l'expression «histoire de l'influence», qu'elle emprunte à la traduction de *Vérité et méthode*, revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio¹³. On ne peut qu'approuver pareille rigueur méthodologique. Par ailleurs, l'une des caractéristiques des écrits de la maturité de Dahlhaus est de ne faire appel que rarement à des notes infrapaginales. Le lecteur ne partageant pas nécessairement l'horizon culturel de l'auteur, Marie-Hélène Benoit-Otis a ajouté des notes explicatives en bas de page : certaines proviennent de l'édition dirigée par Hermann Danuser (signalées par les lettres G. S.), d'autres sont de la plume de la traductrice (M.-H. B.-O.) qui, dans certains cas, adapte les notes de Danuser au contexte français (G. S., M.-H. B.-O.). Toutes les indications supplémentaires contenues dans les notes sont pertinentes et facilitent la compréhension du texte. Outre la préface de l'édition française, l'ouvrage est complété par un guide de lecture très judicieux, permettant d'éclairer le lecteur sur certaines notions employées par Dahlhaus, telles que «Histoire marxiste» ou «Histoire de la réception», ainsi que par une bibliographie et des index très fournis. L'œuvre dahlhausienne est essentielle, tant à l'époque où elle a été conçue qu'aujourd'hui, dans l'incertitude de l'après-postmodernité. Il reste à espérer que d'autres traductions en français assureront la diffusion optimale des écrits du musicologue allemand dans le monde francophone.

Damien Ehrhardt, maître de conférences, Université d'Evry-Val-d'Essonne/Université Paris-Saclay

¹¹ Carl Dahlhaus, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique absolue*, traduction de l'allemand par Philippe Albèra et Vincent Barras (édition originale : *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1978), Genève, Contrechamps, 1997.

¹² Carl Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, in Id., *Gesammelte Schriften*, 10 vol., édités par Hermann Danuser avec la collaboration de Hans-Joachim Hinrichsen et Tobias Plebuech, Laaber, Laaber, 2000-2008, vol. 1 (2000) : *Allgemeine Theorie der Musik : I. Historik ; Grundlagen der Musik ; Ästhetik*, p. 11-155.

¹³ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode* cit.

De l'ONF à Télé-Québec : Le parcours de Pierre F. Brault, compositeur de musique de film et de télévision

Alexis Perron-Brault (Université du Québec à Trois-Rivières)

Le compositeur québécois Pierre F. Brault (1939-2014), surtout connu pour la musique de la populaire série télévisée *Passe-Partout*, a principalement œuvré dans les milieux télévisuels et cinématographiques. Il a composé 86 trames sonores, notamment pour les films *Rouli-Roulant* (Claude Jutra, 1966), *Red* (Gilles Carle, 1970), *Le Vent* (Ron Tunis, 1972) ainsi que *La faim* (Peter Foldès, 1973). Au début de sa carrière, Brault a également mis en musique les textes des chansonniers Robert Charlebois, Clémence Desrochers et Claude Gauthier. Il a par la suite touché à l'enseignement de la musique (École nationale de théâtre, 1971-1975) et à la production d'albums (*Tout l'monde est malheureux*, 1975). Dans ses œuvres, le compositeur a exploré plusieurs genres, dont le jazz, le rock psychédélique et la musique électroacoustique. Sa trajectoire met en évidence certaines réalités propres aux musiciens de l'image et les compromis auxquels ils doivent faire face. Malgré tout, Brault a pu bénéficier d'une diffusion à grande échelle propre au cinéma et à la télévision ainsi que de conditions salariales avantageuses. Dans cet article sont résumées, en grande partie à l'aide de sources inédites, les principales étapes de la vie professionnelle de Pierre F. Brault et est proposée une réflexion sur le rôle de la musique de film et de télévision dans sa carrière.

La dissociation musique/images dans *Jurassic Park* : Un élargissement des pratiques compositionnelles de l'âge d'or hollywoodien dans la partition de John Williams

Chloé Huvet (Université Rennes 2/Université de Montréal)

Revendiquant une filiation avec les compositeurs de l'âge d'or hollywoodien et faisant valoir des conceptions relativement similaires quant à la place et au rôle de la musique au sein du film, John Williams est souvent représenté dans la littérature spécialisée comme l'héritier direct des pionniers du symphonisme.

Tandis que les études des partitions de Williams restent souvent focalisées sur le synchronisme, il apparaît au contraire intéressant d'analyser les procédés de mise à distance entre la musique et l'image. Cette étude de la musique composée pour *Jurassic Park*, laquelle n'a encore fait l'objet d'aucune recherche musicologique véritablement approfondie, interroge l'apport et la singularité de Williams au regard des pratiques antérieures de la dissociation musique/images. Cette approche permet aussi de faire ressortir les lacunes du discours dominant sur un compositeur contemporain.

En effet, une analyse méticuleuse de la partition de *Jurassic Park* permet de mettre au jour un hiatus entre ce discours dominant

et la pratique effective du compositeur. Williams ne se contente pas de reprendre les types de décalage musique/images employés par les pionniers du symphonisme, mais élargit les procédés et réévalue leur utilisation. En outre, certains modes de dissociation apparaissent comme spécifiques au compositeur. Dans plusieurs scènes, Williams renforce la discontinuité du montage afin de mettre en valeur un changement dramatique soudain. Une distance musicale est aussi créée par rapport aux dialogues, aux réactions des personnages et aux références visuelles. Se démarquant du *100 pour cent musical*, la partition accorde une place importante au silence, la musique étant absente aux moments dont l'accompagnement est traditionnellement convenu. Enfin, s'écartant des pratiques du symphonisme hollywoodien, Williams se livre à un traitement relativement inattendu et personnel de la mort, tandis que sa musique nuance la perception d'un *happy end* en nimbant les derniers plans d'un voile triste et mélancolique.

Typologie des cycles de quintes évasifs dans *Le Clavier bien tempéré* de J. S. Bach

Marie-Ève Piché (Université de Montréal)

Le musicologue Manfred Bukofzer, dans son ouvrage *La musique baroque*, mentionne que le système tonal n'arrive à maturité qu'à la fin de la période baroque (1982, 241). Il soutient que c'est par l'utilisation systématique du cycle de quintes dans les œuvres de cette époque que les compositeurs sont parvenus à mieux définir la tonalité (*ibid.*, 242). Dans les deux volumes du *Clavier bien tempéré* de Bach (1722 et 1742), les cycles de quintes sont en effet particulièrement nombreux et variés. Cette recherche — qui s'inscrit dans la foulée des travaux de Luce Beaudet, professeure d'analyse et de formation auditive à l'Université de Montréal — propose un point de vue tout à fait nouveau sur le *Clavier bien tempéré* en ce qui concerne spécifiquement l'utilisation des cycles de quintes. À partir d'exemples tirés de ce corpus, l'article établit une typologie des cycles de quintes évasifs. Ces cycles de quintes présentent une formulation harmonique imprécise et, de ce fait, peuvent poser de réels problèmes d'analyse. En effet, on retrouve dans le *Clavier bien tempéré* des cycles de quintes de toutes sortes, allant des plus conventionnels aux plus sophistiqués. Les différentes formes que Bach leur a données obligent les analystes à raffiner les méthodes existantes afin de répertorier les variantes par rapport au modèle conventionnel et, en particulier en ce qui concerne les cycles de quintes évasifs, pour faire apparaître ce qui demeure *tacite*. On observe aussi que le cycle de quintes, en plus d'être abondamment utilisé dans le parcours harmonique des préludes et fugues du *Clavier bien tempéré*, constitue un élément structurel fondamental, tant au niveau microscopique que macroscopique.

Vox et machina : Lorsque l'électronique prolonge la voix dans les œuvres de Philippe Manoury
(*En écho*, *60° Parallèle*, *K...*, *La Frontière*, *La Nuit de Gutenberg*)

Brice Tissier (Conservatoire à rayonnement régional de Toulouse)

À la fois compositeur et chercheur, Manoury s'est très tôt intéressé à l'interaction en temps réel entre les instruments acoustiques et les nouvelles technologies liées à l'informatique musicale, telle que développée à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) à partir des années 1980. Après *Répons* (première version en 1981) de Pierre Boulez, le besoin se fait en effet sentir de casser la rigidité de l'outil électronique et d'explorer au-delà du dialogue conventionnel instrument/ordinateur, afin d'élaborer, enfin, une symbiose réciproquement profitable, malléable en concert, et constamment renouvelable, à la manière d'une interprétation concertante. Après l'instrument, le compositeur devait très rapidement se pencher sur la problématique soulevée par la voix. À partir de 1993, Manoury travaillera ainsi à la capture, puis au traitement numérique de la voix en temps réel, d'abord par une analyse des composantes acoustiques du son, puis une manipulation de ces composantes. Le cycle de mélodies *En écho* (1993-1994) pour soprano et électronique représentera le premier stade de cette réflexion, toujours dans le cadre de recherches expérimentales.

Si le *chercheur* Manoury recherche l'innovation, le *compositeur* Manoury, quant à lui, se tourne aussi volontiers vers les institutions et les genres musicaux traditionnels, dont l'opéra et la musique chorale. L'écriture vocale de Manoury, que l'on peut qualifier de simple et naturelle, témoigne d'une grande flexibilité et est le fruit d'une réflexion qui prend en compte les limites du langage post-sériel, et dont témoignent ses différents opéras. Or, ce retour au genre-roi ne saurait se priver de l'innovation électronique nouvellement créée ; *60° Parallèle* (1995-1996), *K...* (2000), *La Frontière* (2003) et *La Nuit de Gutenberg* (2011) intègrent une partie électronique, profitant, pour chaque opus, des avancées de la technique au service de la voix et de l'art lyrique. L'objet de ce texte est de proposer une approche globale des différents projets lyriques de Manoury, afin de mettre notamment en lumière le rôle de plus en plus prononcé de la transformation électronique sur le plan dramatique, et d'étudier également le réel travail de réciprocité entre l'instrumental et l'électronique.

ECM+ Génération2014 : Pistes de réflexion sur la notion de style chez les compositeurs de la relève canadienne

Symon Henry (compositeur et artiste sonore)

En 2014, l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), dirigé par Véronique Lacroix, célébrait le 20^e anniversaire du projet *Génération*, concours pancanadien bisannuel de composition. Cet article étudie les démarches des compositeurs qui ont participé à l'édition 2014 : Marie-Pierre Brassat (Québec), Alec Hall (Ontario/New-York), Evelin Ramon (Québec/La Havane) et Anthony Tan

(Alberta/Berlin). Y sont proposées certaines bases de réflexion quant à la notion de style appliquée aux démarches de compositeurs de la relève liés à la scène canadienne de musique contemporaine.

L'article circonscrit d'abord l'idée de style telle qu'elle a été comprise dans le cadre de cet article. Est ensuite mise en perspective, grâce à cette définition de concept, les démarches des lauréats du projet *ECM+ Génération2014*. Ceux-ci partagent un certain dialecte stylistique, tout en ayant une forte volonté d'indépendance. On remarque particulièrement un positionnement fort, chez les quatre compositeurs, par rapport aux archétypes de la musique classique occidentale – comme le lyrisme traditionnel et l'expression personnelle. L'idée de recherche et d'expérimentation constante s'est aussi révélée être un angle d'approche important afin d'étudier la notion de style chez les quatre lauréats. L'expression personnelle a été le dernier enjeu majeur commun ayant émergé de cette étude. En conclusion, la prise en charge critique, par les compositeurs, de l'ensemble de contraintes qui définit leur donné stylistique, s'est révélé être un outil de création de sens puissant dans leur travail.

La perception du groove dans la musique funk et ses dérivés : Revue et analyses

Jeanne Doucet (Université de Montréal)

Cet article porte sur le groove, plus précisément sur celui que l'on peut retrouver dans des genres musicaux populaires tels que le funk, la soul et certains types de jazz ; le phénomène y est abordé selon l'angle de ses spécificités perceptives.

Le groove étant souvent ressenti mais très rarement verbalisé, il importait d'en donner une définition, d'une part en situant l'objet d'étude à partir de la littérature sur le sujet, mais aussi en rapportant le résultat d'entrevues menées auprès de musiciens (trois étudiants provenant de trois différents programmes universitaires en musique). La question de la perception est ensuite explorée au moyen de travaux de psychologie de la musique.

Le groove est compris comme un phénomène essentiellement rythmique qui, au niveau musical, prend généralement ses sources dans la section rythmique (basse et batterie) d'une formation de jazz ou de funk. Un rythme syncopé se superpose à un mètre très clairement établi, que la pulsation soit directement jouée ou seulement induite. Le groove est cyclique et répétitif, ce qui suscite un effet d'entraînement menant l'auditeur au mouvement et même à la danse, desquels résulte un sentiment de bien-être. Cet affect positif joue un rôle central dans la définition du groove. La cyclicité et la répétitivité quant à elles sont à l'origine d'un phénomène d'entraînement qui peut se traduire au niveau corporel mais qui est avant tout cortical : c'est ce qui est appelé *couplage sensorimoteur* en sciences cognitives.

L'analyse de trois exemples musicaux tirés du répertoire funk et reconnus pour la qualité de leur groove sont analysés, « Doing it to Death » de James Brown, « Chameleon » de Herbie Hancock et « Superstition » de Stevie Wonder, permet d'observer comment les caractéristiques mentionnées plus haut se traduisent musicalement.

Abstracts

From the NFB to *Télé-Québec*: The Path of Pierre F. Brault, Film and Television Composer

Alexis Perron-Brault (Université du Québec à Trois-Rivières)

Quebec composer Pierre F. Brault (1939-2014), best known for the music of the popular television series *Passe-Partout*, worked mainly in television and film. He composed 86 soundtracks, most notably for *Rouli-roulant* (Claude Jutra, 1966), *Red* (Gilles Carle, 1970), *Wind* (Ron Tunis, 1972) and *Hunger* (Peter Foldes, 1973). Early in his career, Brault set to music the lyrics of Clémence Desrochers, Robert Charlebois and Claude Gauthier. He then went on to teach music (École nationale de théâtre, 1971-1975) and produce albums (*Tout l'monde est malheureux*, 1975). In his works, the composer explored numerous genres, including jazz, psychedelic rock and electroacoustic music. Brault's career also highlights the realities of film composers and the compromises they face. Nevertheless, Brault was able to benefit from film and television's wide distribution as well as from its lucrative wages. This article summarizes, largely using unpublished sources, the main stages of Pierre F. Brault's professional life and provides insight into the role of film and television music in his career.

The Discrepancy Between Music and Images in John Williams' *Jurassic Park*: A Broadening of Classical Hollywood Style Practices

Chloé Huvet (Université Rennes 2/Université de Montréal)

Claiming lineage with composers of the Golden Age of Hollywood and applying similar ideas regarding the place and role of music in film, John Williams is often portrayed in specialized literature as the direct heir of the pioneers of this style.

While studies of John Williams' scores often focus on synchronism, it is, however, interesting to analyze the processes that create a distance between music and image. This study of *Jurassic Park*, a score that has yet to be subject to in-depth musicological research, explores Williams' contribution and originality vis-à-vis previous practices of contrapuntal relationships between music and film. This approach questions the dominant discourse on a contemporary composer.

Indeed, a meticulous analysis of the *Jurassic Park* score brings to light a gap between the common opinion and the actual practice of the composer. Williams does not merely perpetuate the types of discrepancies between music and images used by the pioneers of the Classical Hollywood style, he also broadens them and re-evaluates their use. Furthermore, certain types of disassociations appear to be specific to the composer. In some scenes, Williams reinforces the discontinuity of the editing to highlight a sudden dramatic change. A distance is also created between the music on the one hand, and the dialogue, the characters' reactions and visual references on the other hand. The score departs from the "100 percent musical" style and makes important room for silence,

since the music is absent during moments when the scoring is traditionally more predictable. Finally, Williams moves away from Classical Hollywood practices by addressing death in a relatively unexpected and personal way. His music moderates the perception of a happy ending by enshrouding the final shots in a sad and melancholic veil.

Typology of Evasive Circles of Fifths in Bach's *Well-Tempered Clavier*

Marie-Ève Piché (Université de Montréal)

Musicologist Manfred Bukofzer, in *Music in the Baroque Era*, posits that the tonal system reaches maturity only during the late Baroque period (1982, 241). He argues that composers, by that time, had defined tonality by systematically using the circle of fifths (ibid., 242). This is indeed the case for the two volumes of Bach's *Well-Tempered Clavier* (1722 and 1742), works replete with a variety of circles of fifths. This research, conducted under the supervision of Luce Beaudet, a professor of musical analysis and ear training at Université de Montréal, offers a new perspective on the use of circles of fifths in the *Well-Tempered Clavier*. Based on examples from this corpus, this article develops a typology of *evasive* circles of fifths. These circles of fifths present an imprecise harmonic formulation, thus creating real challenges when it comes to analyzing them. In fact, in the *Well-Tempered Clavier*, there are all kinds of circles of fifths, ranging from the conventional to the most sophisticated. The different forms that Bach gave them force music analysts to refine existing tools to identify and show, in the case of evasive circles of fifths, what is *implied* in comparison with the conventional model. It should be noted that the circle of fifths, in addition to being widely used in the harmonic progressions of the preludes and fugues in the *Well-Tempered Clavier*, are a fundamental structural element, on both microscopic and macroscopic levels.

Vox and Machina: When Electronics Sustain the Voice in the Works of Philippe Manoury (*En écho*, 60° Parallèle, K..., La Frontière, La Nuit de Gutenberg)

Brice Tissier (Conservatoire à rayonnement régional de Toulouse)

Both a composer and a researcher, Manoury took an early interest in real-time interactions between acoustic instruments and new technologies in computer music, as developed by the Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) since the 1980s. After *Répons* (original version in 1981) by Pierre Boulez, there was a need to break the rigidity of the electronic tool and explore beyond the conventional instrument/computer dialogue to develop a mutually beneficial symbiosis, malleable in concert, and constantly renewable, in the style of a concert performance. After the instrument, the composer had to quickly consider the issue of the voice. Starting in 1993, Manoury worked to capture

and then digitally process voice in real-time, first by analyzing the acoustic components of the sound, and then by manipulating these components. The melody cycle *En écho* (1993-1994) for soprano and electronics was the first stage in this reflection, as part of experimental research.

If Manoury the researcher was seeking innovation, Manoury the composer, however, willingly turned to traditional institutions and musical genres, including opera and choral music. Manoury's vocal compositions, which can be described as simple and natural, show enormous flexibility and are the fruit of a reflection that takes into account the limits of post-serial language, as demonstrated by his various operas. Yet this return to the king of the genre was not without new electronic innovations: *60° Parallèle* (1995-96), *K...* (2000), *La Frontière* (2003) and *La Nuit de Gutenberg* (2011) incorporate an electronic component, using, for each opus, technological developments for voice and opera. The aim of this article is to provide a comprehensive approach to Manoury's various operatic projects in order to highlight the increasingly prominent role of the electronic transformation at the dramatic level, and also to analyze the true reciprocal work between the instrumental and the electronic.

ECM+ Generation2014: Avenues for Reflection on the Concept of Style in the Works of Up-and-Coming Canadian Composers

Symon Henry (composer and sound artist)

The year 2014 marks the 20th anniversary of the Generation project, a biennial Canada-wide composition contest organized by the Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), conducted and artistically directed by Véronique Lacroix. This article examines the compositional approaches of the four 2014 laureates: Marie-Pierre Brassé (Canada), Alec Hall (Canada/USA), Evelin Ramon (Canada/Cuba) and Anthony Tan (Canada/Germany). The author provides a foundation to reflect on the concept of style regarding the creative processes of up-and-coming composers in the Canadian contemporary music scene.

Firstly, the idea of style is defined in the context of the article. The compositional processes of the *ECM+ Generation2014* laureates are then examined according to this concept. The four composers share a certain stylistic dialect, while clearly

demonstrating their own independence. In their works and thoughts, there is a particularly strong inclination towards the archetypes of Western classical music, such as traditional lyricism and personal expression. In analyzing their concepts of style, research and ongoing experimentation were also found to be significant approaches used by the four laureates. Lastly, personal expression was the third major issue that emerged from the study. In conclusion, it was found that the assumption of critical responsibility, by the composers, of the constraints that determine their given style can be a powerful creative tool in their work.

On the Perception of Groove in Funk Music and Its Derivatives: Review and Analyses

Jeanne Doucet (Université de Montréal)

This article examines groove, as found in popular music genres such as funk, soul and certain types of jazz. In this article, groove is analyzed according to its perception.

Since groove is more often felt than verbalized, it was crucial to provide a definition based on existing literature, but also on the data collected through interviews with three students majoring in different higher education music programs. The question of the perception of the groove is then investigated using studies conducted by experts in the field of music psychology.

Groove is a rhythmic phenomenon that usually originates in the rhythm section of a jazz or funk ensemble (bass and drums). A syncopated rhythm is superimposed onto a well-defined meter, whether the pulse is being played or merely suggested. Groove is cyclic and repetitive, thus resulting in an entrainment effect that generates a response in the listener, often a motion or even dance moves, resulting in a sense of well-being. This positive affect plays a major role in the definition of groove. Cyclicity and repetition lead to a cortical entrainment, which may result, albeit not necessarily, in physical entrainment. This phenomenon is called "sensorimotor coupling" in cognitive science.

These characteristics of groove are observable on a musical level in the analysis of three musical excerpts from the funk repertoire that are known for the quality of their groove, namely James Brown's "Doing It to Death," Herbie Hancock's "Chameleon," and Stevie Wonder's "Superstition."

Les auteurs

Alexis Perron-Brault

Université du Québec à Trois-Rivières

Pianiste de formation (Conservatoire de musique de Québec), Alexis Perron-Brault possède un baccalauréat en musicologie de l'Université de Montréal (2014). Il poursuit actuellement des études de maîtrise en loisir, culture et tourisme à l'Université du Québec à Trois-Rivières. Son mémoire traite des liens entre la programmation des festivals de musiques populaires et leurs publics. Ses intérêts de recherche portent également sur le marketing des musiques émergentes, le tourisme musical et le développement de nouveaux publics dans le contexte culturel et musical québécois.

Chloé Huvet

Université Rennes 2/Université de Montréal

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon, Chloé Huvet soutient en 2011 un mémoire sur John Williams et obtient son master de recherche en musicologie mention très bien. Elle a publié des articles sur Bruno Coulais, sur la musique d'Eyes Wide Shut (Stanley Kubrick, 1999), et sur les compositions de Trevor Morris pour la série télévisée The Tudors. Major de l'agrégation externe de musique en 2012, elle prépare actuellement une thèse sur la musique des deux trilogies de la saga Star Wars, sous la direction de Gilles Mouëllic et Michel Duchesneau. Chargée de cours en analyse de film et sur le thème *musique et cinéma contemporain* à l'Université Rennes 2, elle enseigne également en histoire et analyse de la musique de film à l'Université de Montréal.

Marie-Ève Piché

Université de Montréal

Marie-Ève Piché est présentement à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal sous la direction de Luce Beaudet. Elle complète un mémoire portant sur le langage harmonique de Schubert dans ses dernières œuvres, projet qu'elle réalise avec le soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour l'année scolaire 2014-2015. En parallèle avec ses recherches, Marie-Ève Piché s'implique dans diverses activités d'enseignement comme auxiliaire pour des cours de baccalauréat de sa faculté, mais également comme professeure de formation auditive à l'École des jeunes de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

Brice Tissier

Conservatoire à rayonnement régional de Toulouse

Titulaire de quatre prix du Conservatoire national supérieur de musique de Paris, Brice Tissier est agrégé de musique et docteur en musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne et de l'Université de Montréal. Il a été directeur musical du Chœur grégorien de Paris entre 2001 et 2008, et enseigne actuellement l'analyse et l'histoire de la musique au Conservatoire à rayonnement régional et au pôle supérieur (Isdat) de Toulouse, ainsi qu'à l'Université de Toulouse - Jean Jaurès. Il est l'auteur de plusieurs articles pour des revues françaises, canadiennes et italiennes, consacrés à l'étude de l'œuvre de Pierre Boulez, la restitution du chant grégorien et l'octobasse de Jean-Baptiste Vuillaume.

Symon Henry

compositeur et artiste sonore

Symon Henry travaille sur différents projets abordant la création (composition, interprétation, improvisation), la réflexion esthétique et la poésie. Il s'intéresse tout particulièrement aux frontières entre le musical et d'autres formes d'art telles que le théâtre, l'installation ou la performance, entre autres avec le collectif Projet K, dont il est membre fondateur. Son premier recueil de poésie, *Son corps parlait pour ne pas mourir*, est paru en 2016 aux Éditions de la Tournure. Sa démarche, profondément marquée par une certaine forme de quête et de fabrication d'identité, a aussi été influencée par ses études à Montréal, Paris et Stuttgart (Allemagne). Ses œuvres ont été interprétées en Amérique du Nord, en Europe et en Asie par des ensembles tels que l'orchestre symphonique HochschulSinfonieOrchester Stuttgart, l'ensemble SurPlus, l'ensemble Aventa et le Nouvel Ensemble Moderne. Très actif sur la scène artistique montréalaise, il travaille étroitement avec l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+) ainsi que les collectifs Démarches affectées et La cohérence d'errer ensemble.

Jeanne Doucet

Université de Montréal

Jeanne Doucet est présentement étudiante de 2^e cycle en musicologie sous la supervision de Caroline Traube à l'Université de Montréal. Son sujet de mémoire porte sur l'emploi du timbre musical à des fins symboliques et représentatives dans la musique pour jeux vidéo, plus spécifiquement dans la musique de *World of Warcraft* de la compagnie Blizzard Entertainment. Membre étudiante de l'Observatoire de création et de recherche en musique (OICRM), elle a été active au sein du Laboratoire musique, histoire et société (LMHS) et du Groupe de recherche en interprétation musicale, analyse et expression (GRIMAE).

