

# revue musicale oicrm

Le site de la Revue musicale de l'Observatoire interdisciplinaire de création et recherche en musique

## Présentation du numéro « Une relève », vol. 2, n° 2 (2015)

Michel Duchesneau

Ce numéro de la *Revue musicale OICRM* est doublement particulier. D'une part, il est le premier à paraître sous une nouvelle apparence numérique, raffinée et évoluée que l'on doit au remarquable travail d'Anne Lardeux appuyé par l'expertise informatique de Jean-Michel Dumas et de Tiago Bortoletto Vaz et, d'autre part, il est entièrement consacré aux travaux d'étudiants rattachés à l'OICRM. Si l'un des principaux objectifs de la *Revue musicale OICRM* est de diffuser les travaux réalisés au sein du centre, il semblait essentiel aux membres du comité scientifique

de l'OICRM qui fait office de comité de rédaction d'en témoigner en mettant en lumière la part essentielle des étudiants de maîtrise, de doctorat et des stagiaires postdoctoraux dont les travaux de recherche contribuent largement au rayonnement du centre. C'est, je l'espère, mission accomplie.

L'intérêt de ce numéro est, quant à lui, triple : diversité des sujets, variété des approches et représentativité disciplinaire. Si l'analyse de la musique de cinéma domine avec deux articles, c'est un hasard et il faut porter une attention particulière à l'élargissement des objets de recherche que propose la revue. De la *world music* à Claude Debussy en passant par la *dance music*, des questions d'appropriation des matériaux anciens dans les œuvres contemporaines à la musicalisation des effets sonores dans *Star Wars*, pour ne citer que ces thèmes, on a là un échantillon bouillonnant des travaux des étudiants des cycles supérieurs en cours de réalisation à l'OICRM.

Le présent numéro est aussi un témoignage éloquent de l'évolution des études sur la musique au cours de la dernière décennie. Compte tenu de la nature du numéro, il n'y a pas à proprement parler de fil conducteur qui relierait les articles les uns aux



autres. Mais chaque article met en relief les intérêts et les approches privilégiées par une nouvelle génération de chercheurs. Les travaux en recherche-crédation, l'étude des répertoires inédits appartenant à la sphère de l'audiovisuel et les approches interdisciplinaires réellement mise en application, caractérisent le travail de cette nouvelle génération talentueuse.

Ce talent se manifeste évidemment dans la qualité des articles qui ont été évalués par un comité international de pairs. Processus habituel des revues scientifiques. Mais dans notre cas, ces derniers ont assuré un mentorat exceptionnel. Je tiens à les en remercier. Le processus a permis aux auteurs Ons Barnat, Liouba Bouscant, Ariane Couture, Solenn Hellégouarch, Chloé Huvet, Anthony Papavasiliou et Benjamin Lassauzet, grâce à de nombreux conseils des évaluateurs, d'approfondir leur réflexion, alimentant du coup leur article, mais aussi leurs travaux de recherche en cours ou à venir.

La revue comporte désormais une section nommée « Notes de terrain ». Réservée à des essais, des témoignages, des présentations d'expériences en cours, des comptes rendus d'événement, de livres ou d'enregistrement, elle donne la possibilité aux chercheurs qu'ils soient de l'OICRM ou pas, de présenter, sous une forme libre, une réflexion vivante sur la recherche en musique. Nous accueillons pour ce numéro les textes de Véronique Daigle, Fabien Genthialon et Philippe Béland.

## ARTICLES

### **Matériaux anciens dans la musique contemporaine actuelle. Postmodernisme et modernisme en questions**

1 Liouba Bouscant

### **(Re)présenter les œuvres musicales. L'exemple des programmes de concert de la Société de musique contemporaine du Québec**

44 Ariane Couture

### **Musique et effets sonores dans *Star Wars : Épisode II – L'attaque des clones*. Une alliance conflictuelle?**

67 Chloé Huvet

### **David Cronenberg et Howard Shore. Bref portrait d'une longue collaboration**

96 Solenn Hellégouarch

### **L'analyse des ensembles microrhythmiques dans l'*Intelligent Dance Music***

115 Anthony Papavassiliou

### **Hybridité, authenticité et atteinte du succès international ; réflexion sur les processus de commercialisation de disques de world music**

133 Ons Barnat

- 154 **Debus-si e(s)t *Pierrot*. Rire pour ne pas pleurer**  
Benjamin Lassauzet

## NOTES DE TERRAIN

- Quels liens établir entre la philosophie praxialiste de David Elliott et le programme de formation de niveau primaire du Ministère de l'Éducation au Québec (PFEQ) dans le domaine de la musique ?**  
178 Veronique Daigle
- Mon regard d'interprète. L'interprétation, un processus indissociable du texte musical**  
190 Fabien Genthialon
- Compte rendu du douzième Forum international des jeunes compositeurs**  
197 Philippe Béland

Couverture : photo de Lou Scamble.  
Graphisme : Anne Lardeux.

# Matériaux anciens dans la musique contemporaine actuelle. Postmodernisme et modernisme en questions

Liouba Bouscant

avec la collaboration de  
Michel Gonneville  
et Ofer Pelz

## Résumé

Cet article vise à contribuer à la réflexion sur le procédé de l'emprunt thématique dans la composition au XXI<sup>e</sup> siècle, en étudiant plus particulièrement le cas de deux compositeurs actuels reconnus, établis au Canada : Michel Gonneville, né en 1950, et Ofer Pelz, né en 1978. Il s'agit de comprendre, après des décennies de structuralisme et de postmodernisme, le sens et l'apport de l'alliance entre le langage contemporain du début des années 2000 et des matériaux thématiques passés issus de la musique savante. Peut-on analyser celle-ci encore comme postmoderne et, si tel n'est pas le cas, quelle alternative apparaît ?

Mots clés : emprunt; modernisme; musique contemporaine; postmodernisme; XXI<sup>e</sup> siècle.

## Abstract

This article reflects on thematic quotation from past art-music in contemporary composition, after decades of structuralism and postmodernism, by studying particularly two known composers established in Canada: Michel Gonneville, born in 1950, and Ofer Pelz, born in 1978. Could we still analyse these compositional styles as postmodernism and, if this is not the case anymore, which alternative comes up?

Keywords: borrowing; contemporary music; modernism; postmodernism; 21st century.

DÉPASSER L'ANTITHÈSE POSTMODERNISME *VERSUS* MODERNISME

Nous nous proposons de contribuer à la réflexion sur le procédé de l'emprunt de matériaux appartenant au répertoire savant passé dans la composition au début du XXI<sup>e</sup> siècle, dans le contexte actuel du dépassement du postmodernisme et de la reconnaissance d'un modernisme en prolongement. Nous étudierons, à cette fin, le cas de deux compositeurs actuels aux démarches opposées : celui du canadien Michel Gonneville, né en 1950, qui a été notamment élève de Gilles Tremblay, Karlheinz Stockhausen et Henri Pousseur, et celui d'Ofer Pelz, né en 1978, appartenant à la jeune génération de compositeurs récompensés par de nombreux prix internationaux, et notamment invité à la Biennale de Venise à l'automne 2014.

L'utilisation de matériaux préformés empruntés au passé appartient à la tradition musicale savante dès le Moyen Âge. Outre le procédé de composition polyphonique à partir d'un *cantus firmus* fixé dans le répertoire du chant grégorien, sont ensuite apparus, dès l'aube de la Renaissance, les « déploration », « tombeau » ainsi que diverses formes de commémoration des maîtres défunts ou de leurs œuvres, utilisant notamment les procédés de la citation et de l'acrostiche, devenant des genres établis, appartenant aux catégories du défi compositionnel, de la revendication d'un héritage ou encore de l'hommage. Même les modernistes les plus ardents de la période précédant Darmstadt ont intégré des matériaux passés dans certaines de leurs compositions : Stravinsky, par exemple, dans son *Momentum pro Gesualdo* en 1960, « recompose » un hommage stylistique fragmentant le madrigal de Gesualdo en groupes opposés avec divers timbres et tonalités, selon des principes d'enchaînements harmoniques non authentiques. Schoenberg, en réinvestissant l'écriture haendélienne et du *concerto grosso* baroque dans son *Concerto* pour quatuor à cordes et orchestre (1933) d'après le *Concerto grosso* op. 6 n° 7 de Haendel, construit une vision téléologique de l'évolution du langage musical, dont il se pose comme le médiateur. Il s'agit cependant de comprendre, après des décennies de postmodernisme dominant, les motivations qui poussent les compositeurs au début du XXI<sup>e</sup> siècle à opérer l'alliance entre un langage contemporain et des matériaux thématiques passés issus de la musique savante. L'enjeu prégnant est, plus largement, celui de la réception de l'héritage musical occidental par les compositeurs actuels de musique contemporaine, du rapport de ces derniers à l'histoire et de leur attitude face au passé, à la contemporanéité et à l'avenir.

Le postmodernisme musical désigne une période de l'histoire dont l'émergence a lieu dès la fin des années 1960, succédant au modernisme de l'École de Darmstadt<sup>1</sup>. Insaisissable dans une globalité conceptuelle homogène, le postmodernisme a régi la création sans laisser aux compositeurs le choix de lui obéir ou non et sans se laisser définir de façon univoque (Harvey 1990). Nombreux sont les compositeurs refusant pourtant de se laisser revêtir de l'étiquette « postmodernistes ». Certes, l'attitude post-moderniste semble à première vue reposer sur la même logique que le modernisme

---

1 David Harvey, quant à lui, entrevoit le tournant postmoderniste dans l'année 1972 (Harvey 1990, p. vii).

dont elle condamne justement l'idéologie de la rupture, puisqu'elle en prend le « contrepied », comme le fait remarquer Guy Scarpetta en 1985 dans *L'impureté* (p. 16). Ce dernier pose la question : « ...peut-on échapper à l'idéologie avant-gardiste sans pour autant congédier tout l'apport de la modernité littéraire et artistique du siècle ? [...] Comment s'affranchir de l'esthétique de la radicalité tout en préservant les valeurs de l'invention ? » (*ibid.*, p. 19). Il s'est agi en réalité, pour le postmodernisme, déclare Scarpetta, de « sortir de l'ère des ruptures » (*ibid.*, p. 28). En effet, Jameson définit le postmodernisme non comme un style homogène, mais comme une vaste période de l'histoire et comme une culture dominante (Jameson 1984, p. 55). Les facteurs de l'émergence de ce courant sont analysés de façons variées et selon une tendance souvent marxiste : l'ère du capitalisme parvenu à un stade avancé (*ibid.*) – les transformations économiques, la suraccumulation capitaliste et les progrès technologiques qui instaurent une façon compressée, inédite, d'expérimenter l'espace et le temps, entraînant la primauté de l'image sur le récit, de l'éphémère et du fragmentaire sur le durable, de l'esthétique sur l'éthique (Harvey 1990), les nouveaux flux et modes informatisés et démultipliés d'acquisition du savoir modifiant les modes de transmission et de formation de celui-ci (Lyotard 1979). De notre côté, nous référant en partie à Jean-François Lyotard, il nous semble possible de définir le postmodernisme comme une perte de foi, une incrédulité face aux idéologies politiques ou du progrès, un vaste scepticisme général à l'égard de la raison positiviste et universaliste. Nous nous appuyons sur Lyotard et son critère de métarécits – grandes idéologies ou philosophies régissant les activités et les idéaux modernes (telles le récit chrétien, le récit *Aufklärer*, le récit spéculatif, le récit capitaliste, le récit marxiste) – qui évoluent en micro-narrativités disséminées dans le champ de la création contemporaine et se logeant à l'échelle des esthétiques individuelles ou des écoles (*ibid.*, p. 7 et p. 36). La désillusion à l'égard du mythe du progrès et du positivisme explique les microrécits, la diversité ainsi que l'éclectisme des styles et des choix esthétiques. S'observe alors une coexistence de styles présentant des traits postmodernes avec des styles à tendance moderniste comme le résume Kenneth Gloag selon lequel elle ne fait qu'« intensifier la pluralité et la diversité du spectre culturel : la musique moderniste comme option stylistique dans le contexte d'un monde postmoderne » (Gloag 2012, p. 164)<sup>2</sup>.

Ces aspects modernisant et postmoderniste au sein de l'époque éponyme englobante se décèlent dans l'attitude face au passé. Chaque œuvre devient en effet une réponse particulière et individuelle à la question primordiale du rapport à l'histoire et à la tradition. Le postmodernisme en musique est caractérisable par un faisceau d'attitudes face à l'histoire et au patrimoine musical opposées à celles du modernisme, mises en lumière par de nombreux théoriciens et musicologues. Le tableau ci-dessous offre un essai de synthèse de la confrontation entre modernisme et postmodernisme tel qu'il a pu être observé au cours des années 1970, 1980 et 1990.

---

2 « [T]he presence of [...] music [that] can be identified with modernism continues to be produced [...] only intensified the plurality and diversity of the cultural spectrum: modernist music as a stylistic option in a postmodern context » ; notre traduction.

MODERNISME	POSTMODERNISME
Évolutionnisme	Fin de l'histoire
Progressisme	Dénégation du mythe du progrès et du dépassement
Complexité	Simplicité
Mouvement tourné vers l'avenir (Rea 1997, p.61)	Mouvement tourné vers le passé (Rea 1997, p. 61)
Culte de la nouveauté (« néopathie », Nattiez 1993, p. 161), Dialectique de l'ancrage dans la tradition versus radicalisme	Fin des clivages nouveauté/passé; invention/ académisme, rupture/continuité entre révolution/réaction
Peut faire « table rase », avant-garde (ex. <i>ready-made</i> ) comme référence	Sortie de l' « ère des ruptures » (Scarpetta 1985, p. 28)
Authenticité du discours, premier degré, référencialité immédiate	Toute l'œuvre est « métalangage », « second degré » (Scarpetta 1985, p. 29). « Mise en scène » de la « fascination » à l'égard du passé (Ramaut-Chevassus 1998, p. 104). Le passé utilisé avec « artifice » (Scarpetta 1985)
Universalisme Autonomie de l'œuvre d'art	Esthétique de l' « impureté » (Scarpetta 1979). Acceptation de la diversité, de la pluralité, des cultures multiples. La musique n'est plus autonome, mais soumise à des contextes sociaux, politiques, culturels (Kramer 2002, p. 16)
Musique poïético-centrique (Nattiez 1993, p. 180)	Musique esthésico-centrique (Nattiez 1993, p. 180)
Esthétique de la spécificité des codes	Défie les barrières entre haut-style et bas-styles, entre valeurs élitistes et valeurs populaires (Kramer 2002, p. 16)
Culte de la forme, « synthèse », « structure », hiérarchisation, « design » formel (Hassan 1991, p. 91)	« Anarchie », « hasard » (Hassan 1991, p. 91); Forme, processus
Transformation du matériau source, citations exceptionnelles, dans un contexte sémantique précis	Emprunt, citation, collage
Unité, homogénéité	Éclectisme

Peut-on prédire, après plus de cinq décennies de postmodernité, l'imminence d'une nouvelle ère, ou même en faire le constat ? Tout d'abord, il convient de corriger la fausse alternative historique entre courant moderniste et courant postmoderniste ainsi que la vision simpliste et erronée de leur étanchéité.

Jean-François Lyotard a inclus le postmodernisme dans le modernisme, le définissant, paradoxalement, comme l'état naissant de la modernité, elle-même « mode de pensée »<sup>3</sup>. Le compositeur et musicologue John Rea, quant à lui, ose prédire le futur, en jouant, à la suite de Lyotard, la carte du faux paradoxe : il fait se succéder, à grande échelle dans l'histoire, postmodernisme puis modernisme (Rea 1997, p. 56). David Harvey, bien que distinguant les deux courants, tient à faire valoir leur socle commun, dans la mesure où le postmodernisme conserve la moitié des caractéristiques du modernisme, tel qu'il a été défini par Baudelaire : la prédilection pour l'éphémère, le fragment, le discontinu et le chaos (Harvey 1990, p. 44). Mais surtout, depuis les années 1990, la réflexion esthétique menée notamment par Marjorie Perloff, Björn Heile et David Metzger, stigmatise l'opposition binaire entre modernisme et postmodernisme, tant sur le plan chronologique que philosophique et démontre la résilience du modernisme depuis les années 1970 jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Le modernisme accuse, montrent ces auteurs, une rémanence adoptant divers visages au fil de l'histoire. Alors qu'il marque une partie bien délimitée du XX<sup>e</sup> siècle – les décennies 1900-1940 – loin d'être englouti par le courant postmoderne, il s'impose encore au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Björn Heile tient cependant à compléter de façon fondamentale la théorie de Marjorie Perloff assignant au postmodernisme la destinée de « *momentum* » (Perloff 2002, p. 1-2). En effet, il soutient également la survie du modernisme : « Le modernisme demeure vital. Il n'a pas été supplanté. Il en tire une richesse d'idéaux et de précédents et est alimenté par des impulsions continues. Muni de telles ressources, il a franchi le vingt-et-unième siècle » (Heile 2009, p. 1)<sup>4</sup>. Cependant, il établit que le phénomène du modernisme n'accomplit pas une trajectoire linéaire reliant deux périodes historiques éloignées de cent ans, mais se prolonge au contraire de façon continue et anamorphique :

L'histoire du modernisme en musique est davantage construite comme une trajectoire continue (cependant loin d'être linéaire), que le fossé de cent ans [entre deux modernismes] de Perloff ne le présuppose, même implicitement. En outre, le concept du modernisme qui est surtout développé ici, est sujet au changement historique et à une définition constante et n'est pas une

---

3 Jean-François Lyotard développe cette thèse dans de nombreux écrits, dont *La condition postmoderne*. Voir également Lyotard (1986, p. 29-30) : « Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle a d'abord été postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant ».

4 « [...] *Modernism [...] remains vital. It has not been supplanted. It draws upon a wealth of ideals and precedents and is fueled by continuing impulses. With such resources, it has crossed over into the twenty-first century* » ; notre traduction.

entité monolithique ; la dernière thèse qui soit avancée est celle d'un « néo-modernisme » ou d'une « rétro-avant-garde » (Heile 2009, p. 3)<sup>5</sup>.

Björn Heile emprunte plus particulièrement au philosophe Habermas la thèse d'une modernité à l'état de projet constant, qu'il valide avec la notion de modernisme : « En ce sens, le modernisme s'édifie, non comme une période historique délimitée, mais ainsi qu'Habermas le fait avec la modernité, comme un "projet inachevé" » (*ibid.*)<sup>6</sup>. David Metzger, quant à lui, s'emploie à démontrer que le courant spectral et celui de la nouvelle complexité à la fin du xx<sup>e</sup> siècle sont des représentants du modernisme (Metzger 2009). En outre, le modernisme ne se réduit pas, comme tient à le faire constater Andrew Timm, à l'exercice d'un langage atonal (Timms 2009).

Non seulement l'antithèse et l'exclusion de l'une des notions par l'autre sont caduques, tant historiquement que sur le plan philosophique, mais il est évident que le phénomène du postmodernisme, s'il s'avère être une période encore actuellement vécue, ne permet pas à ceux qu'il englobe de s'en extraire pour poser *in abstracto* des principes fossoyeurs. En effet, le propre du postmodernisme est justement d'exclure toute tentative – éminemment moderniste – de dépassement dialectique de l'histoire et des grands courants esthétique-culturels, pensé et voulu consciemment, comme l'énonce Gloag<sup>7</sup>. Dès lors, déclarer la permanence du postmodernisme tient lieu d'une attitude postmoderniste prenant position contre le modernisme. À l'inverse, déclarer que la prise de position postmoderniste comme alternative au modernisme est dépassée est une posture en réalité fondamentalement moderniste s'appuyant sur l'évolution dialectique de la pensée et de la théorisation esthétique et historique de la musique.

Peut-on sortir actuellement, dès lors, du postmodernisme ? L'impasse réflexive anticipatrice n'est cependant pas, selon nous, le triste lot du théoricien, mais elle devra être contournée par une étude approfondie et extrêmement documentée des œuvres et des compositeurs. Nous proposons sur ce point de laisser ici la parole à John Croft, qui envisage la forte probabilité d'une nouvelle ère esthétique en latence succédant à celles qui ont caractérisé respectivement le prémodernisme, le modernisme et le postmodernisme. Les trois premières ères citées ci-après par Croft sont mises en lumière par Jean-François Lyotard, tandis que la dernière est abordée par Giorgio Agamben :

---

5 « [...] [T]he history of modernism in music is constructed as a more continuous, albeit far from linear trajectory than the 100-year gap Perloff is at least implicitly presupposing. Furthermore, the concept of modernism that is mostly developed here is subject to historical change and constant definition, not a monolithic entity; the last thing that is advocated is "neo-modernism" or "retro-avant-garde" » ; notre traduction.

6 « In this sense, modernism is [...] constructed not as a close historical period, but, as Habermas does with modernity, as an incomplete project » ; notre traduction.

7 « L'interrogation : comment, ou à partir de quand, théoriser la culture et écouter de la musique, après le postmodernisme, et, comment à la fois conceptualiser et représenter ceci, pourrait bien nécessiter, plutôt que des proclamations faciles, de nouvelles théories et concepts qui soumettent le postmodernisme au type de réponse critique qui était jadis dirigé contre le modernisme » ; notre traduction de cet extrait : « How or when, we begin to theorize culture, and hear music, after postmodernism, and how that might be both conceptualized and represented, may well require, rather than such easy proclamations, new theories and concepts that subject postmodernism to the kind of critical response that was once projected against modernism » (Gloag 1992, p. 161).

l'esthétique de la *musica ficta*, au contenu divin transcendant, celle de la *musica fingens*, une musique intellectualisée et spéculative telle que représentée notamment par Schoenberg, et les esthétiques postmodernes de la *novatio* – ou encore *musica figura*<sup>8</sup> purement ludique – et de la collection (*aesthetic of the collector*) (Agamben 1999)<sup>9</sup>. Cette dernière, éclectique et aliénatrice est en tout point tragique, telle que l'explication d'Agamben le laisse transparaître :

Le château de la culture est désormais devenu un musée où, d'une part, la richesse du passé, dans laquelle l'homme ne peut se reconnaître, est accumulée pour être dédiée à la jouissance esthétique de la communauté et, d'autre part, cette jouissance n'est possible que par l'aliénation qui la prive de sa signification immédiate et de sa capacité poétique à ouvrir son espace à l'action et à la connaissance » (*ibid.*, p. 111, cité par Croft 2009, p. 33)<sup>10</sup>.

Or, cette esthétique nouvelle qu'appelle de ses vœux John Croft et qu'il entrevoit dans la musique de Sciarrino se définit comme celle qui forgera de nouveau un lien solide et critique entre l'art, l'environnement et la culture, entre le présent et le passé, et dans laquelle la présence de ce dernier ne sera plus simple signe et réification parodique vidée de contenu et d'aura, mais un matériau, un geste et une énergie diffus dans l'œuvre. En d'autres termes, il entrevoit la possible émergence d'une nouvelle sorte de *mimesis*.

Il ne nous appartient pas dans ce bref article de répondre à la question de l'actualité et de la pertinence, encore au début du XXI<sup>e</sup> siècle, de la notion de postmodernisme, ou de répondre à la question d'une éventuelle synthèse dialectique entre postmodernisme et modernisme. Il nous appartient encore moins de démontrer la véracité de l'hypothèse, établie par John Croft, de l'émergence d'une nouvelle *mimesis* esthétique. Néanmoins, une autre question se pose, s'élevant à la fois comme un moyen permettant de contourner l'aporie et comme un but réflexif en soi : quel rapport au passé observe-t-on aujourd'hui, depuis l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, dans un contexte actuel d'héritage moderniste<sup>11</sup> et d'évolution esthétique post-postmoderniste ? Notre dessein

---

8 John Croft emprunte ces deux appellations à Jean-François Lyotard (Croft 2009, p. 29).

9 Croft se réfère à Giorgio Agamben qui effectue le constat d'une perte de contenu de l'art de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, due à la désorientation de l'homme contemporain face à l'Histoire, lointaine, indéchiffrable, démultipliée, fragmentaire.

10 « ... [T]he castle of culture has now become a museum in which, on the one hand, the wealth of the past, in which man can in no way recognize himself, is accumulated to be offered to the aesthetic enjoyment of the members of the community, and on the other, this enjoyment is possible only through the alienation that deprives it of its immediate meaning and of its poetic capacity to open its space to man's action and knowledge » ; notre traduction.

11 Nous reprenons à notre compte le titre de l'ouvrage de Heile et nous renvoyons à la citation suivante : « J'aimerais souligner [...] l'absence de continuité historique simple et de grand récit, reliant le modernisme "héroïque" du début du vingtième siècle aux avant-gardes de l'après-guerre ainsi qu'à leur successeurs supposés au début du vingt-et-unième siècle » ; notre traduction de cet extrait : « I wish to emphasize that [...] there is no simple historical continuity or grand narrative, linking the heroic, modernism of the early twentieth century with the post-war avant-gardes as well as their putative successors in the early twenty-first century » (Heile 2009, p. 4).

ici est d'exposer et analyser des faits et des poétiques afin de contribuer à répondre à la question d'une après-postmodernité en musique. Pourquoi, et comment, utiliser le matériau passé depuis les années 2000 ? Il nous semble qu'aujourd'hui encore, chaque œuvre devient une réponse particulière à la réponse primordiale du rapport à l'histoire et à la tradition.

Dans quelle mesure pouvons-nous vérifier la thèse défendue notamment par Björn Heile et ses co-auteurs selon laquelle le modernisme est un « enjeu constant, une entreprise sans fin » (Heile 2009, p. 3)<sup>12</sup> ?

Nous reprendrons les différenciations binaires présentées dans le tableau précédent pour observer leurs applications potentielles dans le champ de la création contemporaine et leur rapport de force. Nous y ajouterons les catégories substantielles au modernisme définies par David Metzger et observables encore à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle : d'une part, la posture investigatrice propre au compositeur moderniste, d'autre part, une poétique aspirant à réaliser des idéaux de pureté et d'ascèse impliquant notamment la prégnance du fragmentaire et du silence, et enfin une nouvelle recherche d'expression immédiate. David Metzger, bien qu'il les inclue dans une même démarche d'investigation, distingue la poétique de l'expressivité moderniste pour les motifs suivants :

La recherche dans les techniques compositionnelles a permis d'offrir des points de focalisation structurelle après le déclin du sérialisme, tandis que celle de l'expression a trouvé son accomplissement lorsqu'elle a répondu au désir de forger de puissants idiomes expressifs (Metzger 2009, p. 27)<sup>13</sup>.

Nous y associerons la catégorie essentielle, dans le cadre de cet article, propre à la nouvelle esthétique de la *mimesis* prônée, par John Croft, de la diffusion du geste d'écriture appartenant à un style passé dans la substance de l'œuvre contemporaine. Nous utiliserons enfin les catégories structuralistes et historicisées définies par Scarpetta et Nattiez explicitant le rapport au « code » langagier de l'histoire. Certaines sont propres à l'époque postmoderne, telles :

- la « régression » (Scarpetta 1985, p. 29), c'est-à-dire la remise au goût du jour de styles du passé (Nattiez 1993, p. 165), « précisément parce que périmé[s] » (Scarpetta 1985, p. 29).
- le « tri » subjectif (*ibid.*, p. 30).

---

12 « Après tout, le fait même qu'il continue à nous préoccuper, montre que le modernisme est un enjeu constant, une affaire en suspens ; quand est-ce que l'on en a fini avec le romantisme ? » ; notre traduction de cet extrait : « *After all, the fact alone that it continues to exercise us shows that modernism is an ongoing concern, unfinished business; when did we last fight over romanticism ?* » (Heile 2009, p. 3).

13 « *The inquiry into states offered points of structural focus after the decline of serialism, whereas that into the act of expression has come into its own as it has satisfied the interest in forging forceful expressive idioms* » ; notre traduction. Metzger estime par ailleurs, et contrairement à Adorno, que l'expressivité peut exister sans qu'il y ait présence métaphorique et analogique d'un sujet dans le discours musical : « Finalement, l'expression peut exister par elle-même, et ne pas être nécessairement assignée à un sujet spécifique » ; notre traduction de cet extrait : « *Finally, the act of expression can stand by itself, not necessary assigned to a specific persona* » (Metzger 2009, p. 24).

Certaines sont constitutives du modernisme, telles :

- la « table rase » ou « avant-gardisme », ou « novation » révolutionnaire chez Nattiez (1993, p. 165).
- ce que nous pourrions nommer l'« extrapolation exclusive », c'est-à-dire « l'appui sur un évènement majeur de [l']histoire, et n'en exploiter qu'une virtualité au détriment de toutes les autres » (Scarpetta 1985, p. 30).
- l'assimilation innovante utilisant les profils objectivés et conceptualisés de la tradition : « concevoir [...] l'histoire du code non comme une accumulation figée d'œuvre mais comme un réservoir de virtualités – certaines actualisées, d'autres non ; se situer non dans une logique du “coup”, mais dans une temporalité de l'après-coup » (*ibid.*).

Certaines sont mixtes, pouvant être appliquées par les modernistes comme par les postmodernistes :

- l'« académisme » (*ibid.*), ou « épigonisme » (Nattiez 1993, p. 165).
- l'« accomplissement », ou « pousser à un haut degré de réussite les potentialités d'un genre » (*ibid.*).

Dans ce contexte, la problématique essentielle à laquelle cet article est dédié est non seulement la motivation pour laquelle, et la façon dont laquelle, un compositeur aujourd'hui introduit dans son œuvre des extraits de pages et des techniques compositionnelles héritées du passé, mais aussi la réponse apportée par les compositeurs actuels à la question de l'innovation. La problématique de la nouveauté demeure, une fois écartée ou non la conception moderniste de l'histoire comme un fardeau ou comme un modèle sans cesse à dépasser ou rejeter, en une révolte du fils contre le père. La dissolution de l'interdit d'interdire n'invalide pas l'interrogation sur les modes d'absorption et de réception de l'histoire. Comment être original si l'on choisit de se référer aux œuvres du passé, aux esthétiques et au matériau passés ? Chez lesdits postmodernistes, des ponts sont établis entre les différentes époques et les langages. Berio composant sa *Sinfonia* en 1968 n'est pas un cas isolé. Bernd Alois Zimmermann dans son opéra *Die Soldaten* et dans la *Musique pour les soupers du roi Ubu* (1966) utilise la technique du collage d'extraits musicaux de la Renaissance. George Rochberg dans *Nach Bach* (1966) intègre des extraits retravaillés de la *Partita* n° 6 en *mi* mineur de Bach à une partition au langage atonal. Kagel écrit en 1969 sa *Première Symphonie*, qui emprunte à Beethoven, Chopin, Strauss, Grieg, Tchaïkovski, Haydn et au *Dies Irae*. Ces liaisons sont également des barrières : il s'agit de rendre un hommage aux maîtres tout en faisant valoir le fossé béant qui nous en sépare. Peter Maxwell Davis (né en 1934) intègre dans ses compositions la musique de la Renaissance, dont celle justement de Gesualdo à laquelle il fait subir des transformations techniques caractéristiques des années 1960 mettant l'accent sur la distanciation historique entre les œuvres.

Face aux compositeurs créant, dans les années 2000, le nouveau à la source de l'ancien, il est pertinent de se demander si leurs attitudes continuent de refuser l'alternative entre la confrontation avec les « pères » et le reniement de ceux-ci par l'héritier, et si elles rejettent la démarche de négation des origines pratiquée par Darmstadt et les avant-gardistes. Sont-elles en quête de nouvelles narrativités et postures devant

l'histoire, en gommant le temps unidimensionnel et unidirectionnel, et en faisant du présent un état multitemporel, conscientes que celui-ci est le carrefour d'histoires plurielles ? Au contraire, assiste-t-on à l'affirmation d'un modernisme qui n'a plus besoin de se revendiquer comme tel, mais qui prend consciemment le contrepied du postmodernisme ?

Nous apporterons des éléments de réponse à cette question par une étude ancrée au sein du niveau poïétique, fondant sa réflexion sur des entretiens avec deux compositeurs actuels, mais appartenant à des générations différentes : Michel Gonneville, né à Montréal en 1950, et Ofer Pelz, né en Israël en 1978, résidant à Montréal. Apparaissent ici deux paradigmes d'attitudes antithétiques à l'égard du passé : celui d'Ofer Pelz, pour lequel l'utilisation de matériaux passés ne peut être qu'une irrémédiable exception ou pratique conjoncturelle, et de Michel Gonneville, qui cultive une esthétique de la référence non déférente. Sur le plan méthodologique, afin de stimuler la réflexion, en guise de point de départ, un questionnaire leur a d'abord été remis, établi par nos soins en juin 2012, énonçant les questions suivantes :

- Quels sont pour vous le but de l'usage d'un matériau thématique, harmonique, rythmique, etc. ancien et déjà stylistiquement « parachevé », ayant déjà acquis sa valeur esthétique, possédant déjà une signification interne dans une œuvre donnée et ayant donné lieu à une réception évoluant au fil de la réception historique ?
- Est-ce un hommage de votre part ?
- Souhaitez-vous créer un sens esthétique inédit pour cet extrait musical ancien, renouvelé en l'associant avec du nouveau ?
- Pourquoi avez-vous choisi cet/ces extrait(s)-là en particulier ? Est-ce parce qu'il(s) s'est (sont) un manifeste de votre canon de beauté ?
- Désirez-vous en outre donner forme à, et montrer à l'auditeur votre propre « réception » du matériau passé que vous employez ?

#### OFER PELZ, UN NOUVEAU MODERNISTE

Ofer Pelz, né en 1978, a reçu le Prix ACUM 2012, l'équivalent du Prix de la SOCAN en Israël, pour sa pièce *Rewind*, le Prix ACUM 2008 récompensant la meilleure création de l'année pour sa pièce *Equilibrium*, le 2<sup>e</sup> Prix au Concours ACMF (*Asian Contemporary Music Festival*) en Corée du Sud, en 2010, et le Ernst Von Siemens Grant pour *Do Bats eat Cats ?*. Sa musique est jouée régulièrement en Europe, aux États-Unis, au Canada ou en Israël, dans des festivals tels que La Biennale de Venise, MATA Festival (New York), Heidelberger Biennale für Neue Musik ou encore Nuova Consonanza (Rome).

Ofer Pelz défend une vision que l'on pourrait nommer moderniste, au sens érigé par Heile. Il admire en premier lieu Lutosławski, Ligeti, Grisey et Furrer. Il approuve et commente la distinction entre modernisme et postmodernisme établie avec esprit par John Rea, plus particulièrement ses assertions numérotées par ce dernier 12, 7 et 5 dans un ordre volontairement désordonné :

- 12) Le postmodernisme porte sur le souvenir tout en vous demandant avec coquetterie d'oublier.

7) Parce qu'il pousse, le postmodernisme tend à rassembler une myriade d'artefacts éparpillés sur le site archéologique ; il ne fait pas beaucoup de discrimination mais il a une conscience écologique. Le modernisme, parce qu'il tire, a une tendance à la séparation agressive, préférant les nouvelles constructions sur le site original et laissant aux environmentalistes le soin de se soucier des résultats une fois l'édifice terminé.

5) La postmodernité est une Femme, la modernité, un Homme. La postmodernité est monodie, mélodie, berceuse ; la modernité est contrepoint, des fois une *jam session* intensément criarde. Ainsi Mozart est une Femme, Bach, un Homme ; Schubert, une Femme, Beethoven, un Homme ; Clara Schumann, une Femme, Hildegard von Bingen, un Homme (Rea 1997, p. 67).

La problématique de la référence au passé, dans laquelle John Rea distingue le choix radical d'oublier de celui du devoir de se souvenir, interpelle particulièrement Ofer Pelz. Celui-ci viserait idéalement le premier type de choix. Il envie ceux qui avaient la possibilité d'être ultra novateurs avant l'ère postmoderniste :

Quand j'ai commencé à m'intéresser à la musique « savante », confie-t-il, j'étais autant attiré par la musique moderne du xx<sup>e</sup> siècle que par la musique ancienne. Il y a beaucoup de liens entre les deux époques (on voit souvent des œuvres de ces périodes se côtoyer dans les programmes de concerts) (Ofer Pelz, entretien avec Liouba Bouscant, 10 octobre 2014).

Ofer Pelz est donc un compositeur qui croit en la métaphore, énoncée par Kandinsky dans *Du spirituel dans l'art*, du triangle avançant dans le temps, dont la pointe représente la créativité moderniste et avant-gardiste (Kandinsky [1911]1989, p. 61)<sup>14</sup>. Il est nécessaire, en effet, selon Pelz, d'avancer au sein du mouvement général de l'évolution des esthétiques et du langage dans l'histoire. Il faut s'abstenir de régresser et surtout, de faire du sur-place. Ofer Pelz se place, certes non pas à la pointe, mais vers l'angle supérieur du triangle de Kandinsky. La partie du prolongement écartelé des angles représente les styles et esthétiques situés avant les siens dans le temps, cependant dénués de classement ou de hiérarchie chronologique. La hiérarchie s'effectue sur le plan du goût. Le passé forme pour lui un tout global indifférencié auquel appartiennent indistinctement le plus proche comme le plus lointain des styles. Il dure indistinctement jusqu'à hier.

Il faut prendre acte que chez ce compositeur, le passé est un obstacle psychologique et une source d'anxiété morale. « On désire être unique, d'une part, et d'autre

---

14 « Un grand Triangle divisé en parties inégales, la plus petite et la plus aiguë dirigée vers le haut – un assez bon schéma de la vie spirituelle. Plus on descend, plus les sections du Triangle sont grandes, larges, spacieuses et hautes. Tout le Triangle avance et monte lentement, d'un mouvement à peine sensible et le point atteint "aujourd'hui" par le sommet du Triangle sera dépassé "demain" par la section suivante. Ceci veut dire que ce qui n'est aujourd'hui intelligible que pour la pointe extrême, et n'est pour le reste du Triangle qu'élucubrations incompréhensibles, sera demain, pour la seconde section, le contenu chargé d'émotion et de signification de sa vie spirituelle. »

part, on peut nourrir des scrupules à se saisir et à s'approprier des inventions géniales qui ne proviennent pas de sa propre créativité », déclare-t-il. Selon lui, « l'époque moderniste a en effet durablement légué pour héritage l'obligation d'être original, par l'innovation ». Cependant, Pelz ne « pense pas qu'il faille être absolument nouveau au XXI<sup>e</sup> siècle » et dénie le principe de la « table rase ». Il récupère le matériau d'autrui, malgré sa « mauvaise conscience morale », arguant, contre l'éthique, non seulement que tout créateur est plus ou moins consciemment influencé par l'extérieur et le passé, mais, de surcroît, qu'il faut apprendre du passé et l'exploiter. Quand bien même cette intégration serait moralement assimilable au pillage, ce qui est exigible est que le compositeur ait conscience du vol, reconnaisse le propriétaire et bonifie son tribut. C'est à ce prix que s'opère la construction d'un style.

Cela n'implique absolument pas de tout imiter et de tout utiliser. Le compositeur doit demeurer critique et prendre position pour circonscrire son style.

Ofer Pelz, particulièrement réceptif à la réflexion 7) énoncée par John Rea renchérit sur la métaphore de l'architecture opposée à l'archéologie : le modernisme est en effet d'abord structuration du matériau et recherche de cohérence formelle. Ces caractéristiques impliquent un travail des parties et une transformation adéquate des éléments « étrangers » afin d'instaurer un rapport dialectique et dialogique entre les parties et le tout. C'est pourquoi Pelz se montre-t-il circonspect à l'égard de l'éclectisme et de l'usage des citations, qui par leur hétérogénéité, nuisent à l'unité formelle.

Par ailleurs, de l'association historicisée, valable pour le XXI<sup>e</sup> siècle mais non pour l'époque Renaissance et baroque, entre contrepoint et modernisme – voire avant-gardisme –, ainsi que de la relation d'identité posée entre effets de dissonance et modernisme effectuées par John Rea (1997, p. 67), jaillissent les idées d'une complexité et d'un défi lancé aux habitudes d'écoute. En effet, approuve Ofer Pelz, le modernisme implique à la fois une culture de la complexité et une musique élitiste, aspects rejetés par le postmodernisme.

L'œuvre d'Ofer Pelz, *Moro lasso*, composée en 2006 à partir du madrigal éponyme écrit en 1610 par Carlo Gesualdo, *Moro Lasso al mio duolo* à 5 voix, publié en 1611 dans le *Sixième Livre* de madrigaux, offre un très beau prototype de la démarche de ce compositeur. L'absence de hiérarchisation chronologique ou esthétique des œuvres du passé frappe. Ofer Pelz s'approprie et traite ce matériau préformé de la Renaissance sans tenir compte de son contexte et de ses implications harmoniques et stylistiques, mais en retenant uniquement les « gestes » d'écriture, dans le sens utilisé par John Croft : le rythme, la dissonance, les tournures mélodiques, la texture de contrepoint. Sa démarche consiste à relier ses propres procédés d'écriture à ceux d'œuvres passées. Il explique le choix de cette pièce en ces termes :

Quand j'ai écouté le madrigal de Gesualdo *Moro Lasso al mio duolo* pour la première fois, immédiatement j'ai eu l'idée d'établir une conversation avec cette pièce. En écoutant la pièce originale, j'ai été très surpris par son originalité – surtout par les accords du début – qui peut même être perçue comme de la musique d'aujourd'hui, et qui reflète une modernité, voire une avant-garde, qui sont représentatives de la Renaissance. Un autre élément qui m'a beaucoup attiré vers la partition de Gesualdo est la personnalité et la

biographie du compositeur, aspects qui occupent une place importante dans la perception de la pièce par un regard historique (Ofer Pelz répondant au questionnaire de Liouba Bouscant, 2012).

Ofer Pelz s'emploie ainsi à mettre en exergue le modernisme d'un matériau ancien pour le connecter à sa propre modernité. À cette fin, il replace un matériau qui appartenait à un univers de repères esthétiques, culturels spécifique, dans un autre système de signification. Il impose ensuite une évolution forcée et exprime au madrigal de Gesualdo, depuis la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle ; il lui fait faire, en quelque sorte, un bond dans le temps. Par conséquent, il ne s'agit ni d'une simple citation, ni d'une forme thème et variations, ni d'une simple transmutation contemporaine d'une expression ancienne, mais d'une réactualisation de l'attribut moderniste d'une œuvre passée. Ofer Pelz, qui possède un champ historique et des outils et références contemporains, veut, selon ses termes, procéder à une « application de la pensée contemporaine sur une pensée ancienne » (*ibid.*).

On peut donc s'arrêter à considérer qu'il s'agit là d'une récupération de l'histoire. Cependant, l'objet du passé n'en sort pas indemne : c'est un autre qui est formé. Toutefois, l'illusion au début d'un collage ou d'une citation et d'une rémanence du passé est créée par le compositeur : « la pièce commence exactement comme le madrigal de Gesualdo, et l'auditeur ne sait pas s'il s'agit de la musique originale ou s'il s'agit d'une création ». Puis, au chiffre *B*, la partie nouvellement créée par Pelz commence.

**Citation de la musique de Gesualdo**

Moro Lasso

Ofer Pelz

The image shows a musical score for a vocal quartet and a solo voice. The title is 'Citation de la musique de Gesualdo' and the piece is 'Moro Lasso' by Ofer Pelz. The score is divided into two sections, A and B. Section A is marked 'Andante' and 'mp'. Section B is marked 'ppp'. The lyrics are in Italian and describe the death of Moro Lasso.

**A**

Andante

Soprano *mp* E chi mi puo dar vi - - ta

Soprano *pp* Mo - ro las - so Al *mp* mio duo - lo, e chi mi puo dar vi - - ta

Countertenor *pp* Mo - ro las - so Al mio duo - - lo *mf* e

Tenor *pp* Mo - ro las - so Al mio duo - - lo *mp* e chi mi

Bass *pp* Mo - ro las - so mio duo - lo

**B**

S. *mf* *ppp*

Exemple musical 1 : Moro Lasso, Ofer Pelz, mesures 1 à 24.

Une coupure sémiotique est donc effectuée dans un premier temps. La musique de Gesualdo est extraite de son contexte et introduite dans le XXI<sup>e</sup> siècle. La démarche de Marcel Duchamp, justement « parangon de l'avant-garde » comme le fait remarquer Scarpetta (1985, p. 18) est volontiers invoquée par Ofer Pelz. Celui-ci aussi a voulu

recréer une nouvelle dimension esthétique en utilisant un matériau *ready-made* et en jouant avec les intersections des horizons d'attente au niveau de la réception.

Mais cette extraction historique est en réalité recréation d'un nouvel objet extirpé de son contexte, démarche avant tout moderniste voire d'avant-garde. En effet, Ofer Pelz procède à un travail en profondeur à partir des caractéristiques du matériau historique. On trouve ici l'application de la métaphore moderniste de l'architecture forgée par John Rea, en opposition à la préservation d'« artefacts » intacts propre à l'archéologie assimilée au postmodernisme.

*Moro Lasso* comporte plusieurs sections qui poursuivent des relations distinctes avec le madrigal original. Le graphique ci-après est une représentation structurelle des niveaux de similitude avec le madrigal de Gesualdo.

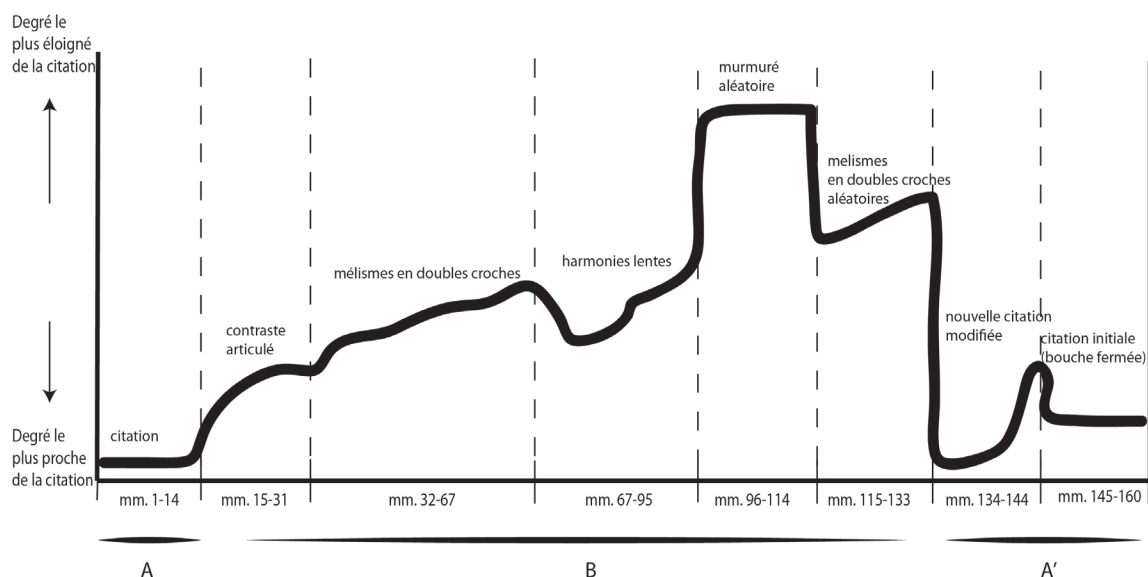


Figure 1 : Variations des degrés de conformité avec le matériau historique (Gesualdo) dans *Moro Lasso* d'Ofer Pelz.

Nous pouvons remarquer, à la lecture de cette courbe, qu'au début l'œuvre de Pelz est très proche du madrigal de Gesualdo, puis que vers le milieu, elle s'en éloigne. Elle s'en rapproche de nouveau vers la fin. Nous sommes par conséquent en présence d'un processus formel ternaire *A-B-A'*, où le *A* cultive une proximité avec le madrigal d'origine et utilise des citations, et le *B* consiste en une exploitation plus libre des éléments tirés du madrigal.

Si le madrigal de Gesualdo est traité avec un style et un langage contemporains, les caractéristiques d'écriture et du genre du madrigal d'origine demeurent.

Les mélismes en doubles croches chez Gesualdo entendus vers la fin de la citation, sont en effet exploités largement dans la pièce, par la répétition et le développement, comme une étude portant sur le motif mélismatique. Ceci crée une sorte de *continuum* en doubles croches avec des moments d'accentuation.

Exemple musical 2 : Moro Lasso, *Ofer Pelz*, mesures 32 à 38.

Les mélismes réapparaissent plus loin, dans un langage plus dissonant et atonal. Ils s’emballent en un rythme aléatoire. On parvient à ce moment-là au climax de l’œuvre.

\*\* In part K the note's length only specifies a proportion between the note's, and not their nominal length.  
 Sing freely, not together, until you arrive to part L, (about 15'').  
 The first singer that arrives to part L gives a cue (by nodding) and all the rest must leave their parts and go to part L along with him.  
 (Sing repeatedly until the cue).

Exemple musical 3 : Moro Lasso, *Ofer Pelz*, mesures 128 à 132.

Dans la section qui suit, conservant uniquement les paroles de Gesualdo, les chanteurs murmurent et utilisent le *Sprechgesang*. Nous pouvons entendre dans l'extrait ci-après la fin du passage lent et le début du passage « parlé ».

**H** 30° CA

Exemple musical 4 : Moro Lasso, *Ofer Pelz*, mesures 87 à 114.

Pour *Ofer Pelz*, il importe de traiter des caractéristiques communes avec Gesualdo, en l'occurrence le mélisme, comme nous venons de le faire entendre, mais aussi la dissonance, selon sa propre esthétique et son propre langage. Ainsi le compositeur établit un lien entre la saturation des dissonances dans l'œuvre de Gesualdo et l'émancipation de la dissonance dont il se considère un héritier au XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, outre son insistance sur les similitudes des aspects horizontaux mélodico-rythmiques, il attire l'attention sur les points communs entre les dimensions verticales des deux pièces vocales : la section centrale, qui exerce un parallèle avec le tempo lent du madrigal d'origine, ainsi que les accords, où un travail harmonique est fait, notamment l'introduction de *clusters*. Cependant, des expressions contemporaines sont utilisées, tel un *vibrato* exagéré, qui n'existe pas chez Gesualdo.

Exemple musical 5 : Moro Lasso, *Ofer Pelz*, mesures 67 à 86.

Le madrigal se termine par la citation polyphonique de Gesualdo initiale, chantée bouche fermée. La citation se répète en boucle, mais à chaque fois une nouvelle voix change légèrement de conduite mélodique, créant une sorte de mutation de l'expression originale.

The image shows a musical score for five voices: Soprano (S.), Alto (S.), Contralto (Cl.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is for measures 145 to 160. The lyrics are: "do-lo-ro-sa sor-te O" and "ro-sa sor-te O do-lo-ro-sa sor-te O". The score includes performance instructions such as "closed mouth", "P", and "mmm...". A vertical purple bar labeled "M" is positioned at the end of the piece. Annotations include: "\* Increase the vibrato but not the dynamics." and "\*\* make a glissando that fades out."

Exemple musical 6 : Moro Lasso, *Ofel Pelz*, mesures 145 à 160 (fin).

Cette mise en confrontation par Ofer Pelz d'historicités éloignées, soucieuse de créer des ponts et de les injecter en profondeur dans l'écriture, tient d'une attitude moderniste, puisqu'elle ne pratique pas une technique de collage, se fonde sur l'évolution et le positivisme, et revendique un modernisme structural rémanent dans l'histoire. En effet, Pelz appose sa pensée sur celle de Gesualdo en particulier, ce qui produit une synthèse des deux modernismes à partir de filtres contemporains.

Moro Lasso

Ofer Pelz

A - Les accords "dissonnants" de Gesualdo

B - les noires répétées qui sont exploitées chez Pelz

C - Les mélismes chez Gesualdo qui sont exploités chez Pelz

Une citation exacte du Gesualdo

Andante

Soprano

Mo - ro las - so Al mio duo - lo, e chi mi puo dar vi - ta

Countertenor

Mo - ro las - so Al mio duo - lo

Tenor

Mo - ro las - so Al mio duo - lo

Bass

Mo - ro las - so Al mio duo - lo

Fin de la citation, début de Pelz

B

D - Un nouveau contraste - staccatissimo est introduit

16

Soprano

mo ro las so al al mio mio

Countertenor

mo ro las so so al mio duo - lo

Tenor

mo ro las so al mio duo - lo

Bass

mo ro las so al mio mio duo - lo o

Exemple musical 7 : Moro Lasso, Ofer Pelz, pièce intégrale  
(voir en annexe la partition annotée de cette pièce).

## MICHEL GONNEVILLE : LE « CORPS À CORPS » AVEC L'HÉRITAGE PASSÉ

Michel Gonneville a obtenu le Prix Serge-Garant 1994 de la Fondation Émile-Nelligan pour l'ensemble de son œuvre. Sa pièce *Chute / Parachute*, œuvre recommandée à la Tribune internationale des compositeurs, a été diffusée dans plus de 27 pays. Il a composé pour plusieurs ensembles et solistes québécois et étrangers. Ses œuvres ont été diffusées en concert et à la radio en France, en Belgique, en Angleterre, en Allemagne, au Mexique, etc.

Michel Gonneville mène, selon ses termes, un « corps à corps » avec l'héritage passé. Il se plaît à dialoguer avec l'histoire plutôt que de la rejeter. Il se positionne volontai-

rement par rapport aux prédécesseurs et parle en termes d'évolution, de succession, de confrontation ouverte avec les maîtres. Son défi est de choisir sa propre voie. Il revendique une déférence mêlée d'une « certaine irrévérence par rapport [aux œuvres du passé] ». Il « ne pourra sentir qu'il fait partie de ce mystérieux mouvement de la création musicale qu'à cette condition de se retrouver d'égal à égal avec les maîtres du passé (sans égards aux moyens techniques, qui sont forcément autres), de sentir qu'il participe de la même joie créatrice, du même effort créateur qu'eux, mais à son époque propre » (Michel Gonneville répondant au questionnaire de Liouba Bouscant, 2012).

Michel Gonneville a toujours désiré passer outre les interdits et injonctions modernistes, tels que l'usage de la non-périodicité, l'athématisme, l'absence de référence à la tradition. Cependant sa réticence à être étiqueté « postmoderniste » provient de sa conception compositionnelle tributaire d'une recherche, d'une quête de l'inouï. Néanmoins, si Gonneville se réfère à Rimbaud dont il modifie le mot d'ordre « il faut absolument être moderne » en « il faut être absolument nouveau », ce nouveau, selon lui, peut naître du familier et de l'héritage des pères.

Force nous est de constater que la poursuite d'une démarche narrative interne et propre à l'œuvre, que Gonneville définit comme « raconter autre chose » à partir de la tradition, participe de la micronarrativité symptomatique de la période postmoderniste qui a fait éclater la notion de grands récits, selon la théorisation de Lyotard. En cela, la démarche créatrice de Gonneville traduit une mixité d'attitudes où domine le modernisme : tout à la fois l'expression d'un anti-avant-gardisme et la volonté de conservation de traditions, la pratique d'une micronarrativité de type postmoderniste, mais une dominante moderniste, par une aspiration à innover sans cesse et dépasser les prédécesseurs sur le plan de la cohérence formelle.

Contrairement à Ofer Pelz qui s'est essayé une unique fois à la citation et à l'emprunt, Michel Gonneville systématise cette démarche et l'ancre dans sa poétique. Il utilise ces procédés dans de nombreuses œuvres, selon plusieurs niveaux de reconnaissance du matériau cité. Les matériaux empruntés sont majoritairement issus du patrimoine savant, et plus particulièrement, d'œuvres de Haydn, Brahms, Chopin, Messiaen, Stravinsky, Bach, Mozart, Serge Garant, Gilles Tremblay. Voici les principales œuvres composées à partir de ce procédé compositionnel, de la plus récente à la plus ancienne :

- 1- *Couple moteur*, 2012 (Haydn et Brahms)
- 2- *Couple au repos*, 2011 (Chopin)
- 3- *Volées. Carillons d'oiseaux*, 2010 (Messiaen et Gilles Tremblay)
- 4- *Trois scènes de couple*, 2009 (Stravinsky)
- 5- *Relais Papillons*, 2009 (Chopin)
- 6- *Browsing Agon*, 2008 (Stravinsky)
- 7- *Quatuor Rosemont. Inventions locales*, 2007 (Chopin, Gilles Vigneault, heavy metal)
- 8- *...L'oiseau du cri à la quête des ailes...*, 2004 (Messiaen)
- 9- *Suivre la trace, perdre le fil*, 2000 (hymne grégorienne)
- 10- *Hinauf, dem Bach entlang*, 1996 (Bach)
- 11- *Montée de printemps*, 1996 (Stravinsky)
- 12- *Attiré vers le haut par le menu*, 1995 (Mozart)

- 13- *Approches*, 1991 (Serge Garant)  
 14- *Se abrasa lumbre con lumbre*, 1986 (Stravinsky)  
 Et en projet : *Le petit théâtre de monsieur Pichon* (Chopin)

Michel Gonneville explique les raisons de ses choix d'extraits :

[M]es motivations [...] sont très variées : ils proviennent de pièces qui me poursuivent depuis plusieurs années, parfois depuis ma jeunesse ; ou encore de pièces emblématiques pour un instrument. Il s'agit parfois de concordance expressive singulière du matériau emprunté avec ce qu'évoque le matériau plus personnel ; ou de parenté matérielle étroite, avec le même type d'harmonie, par exemple (Michel Gonneville répondant au questionnaire de Liouba Bouscant, 2012).

Michel Gonneville estime avoir tiré de Cage la leçon selon laquelle il faut savoir déceler la beauté partout. Ce canon, tout en étant le résultat d'une saisie du Beau dans la diversité la plus grande, toute époque et tout style inclus, obéit plutôt au principe de « tri » sélectif arbitraire (Scarpetta 1985, p. 29). Gonneville continue en effet, somme toute, à faire valoir un canon personnel. Son panthéon réunit au sommet Stravinsky, Chopin, Bach et Ravel.

Comme Ofer Pelz, Michel Gonneville transforme le matériau emprunté au passé, selon une démarche « moderniste » constructiviste architecturale, selon la métaphore employée par John Rea (Rea 1997, p. 67). Son but, lors de l'élaboration thématique, n'est pas de citer, mais de retravailler. Il emprunte et traite sous forme de paraphrases, d'allusions, de métamorphoses. Il faut que ce matériau soit peu reconnaissable pour qu'il y ait un contre-pied. C'est pourquoi Michel Gonneville n'emploie pas les citations exactes de façon structurelle : celles-ci demeurent plutôt rares et sont souvent fugitives. Il désire constituer un objet musical personnel ayant un sens complet en lui-même. Selon lui, le sens esthétique d'une opération de citation ne peut se séparer du sens nouveau de l'œuvre qui l'intègre :

La citation plus ou moins reconnaissable peut ajouter une dimension culturelle, historique supplémentaire à la lecture de l'œuvre. Parfois, la pièce citée a servi carrément de matériau de départ sur lequel ont été opérées une foule de transformations. Mais le véritable défi est plutôt d'intégrer cette citation de façon à ce qu'elle serve le propos général de l'œuvre qui la cite. Le sens de l'œuvre intégratrice s'amplifie des références que traînent avec elles les citations, mais en même temps, elle peut détourner ces références, voire même forcer l'auditeur à les négliger pour ne retenir du matériau cité que ses rapports matériels (mélodique, harmonique, rythmique, textural, formel, etc.) avec le matériau original qui l'entoure (Michel Gonneville répondant au questionnaire de Liouba Bouscant, 2012).

Le matériau passé est ainsi le point de départ qui inspire, qui fait l'objet d'une réappropriation. Michel Gonneville impose au matériau passé une intégration dans son propre univers. Il procède par des sortes de variations amplifiées et d'extrapolations à partir d'un thème passé, alimentant l'œuvre.

## L'oiseau du cri à la quête des ailes... (2004)

*L'oiseau du cri à la quête des ailes...* (2004) offre un exemple concret d'œuvre « intégratrice ». Un thème de Messiaen inaugure l'œuvre, cité textuellement. Ensuite, la phrase est répétée, déformée. Cette déformation offre la thématique de départ.

...l'oiseau du cri à la quête des ailes (Pierre Perrault)  
 pour clarinette en Sib solo (version a)

Michel Gonneville 2003  
 Profil Messiaen original transformé (PMOT)

× (motté air, motté son)  
 0 = bruit d'air (sans son)  
 0 = niente

Libre comme le bruit de battements d'ailes

sons harmoniques à partir du doigté de Lab (notes approximatives)

X = bruit d'air avec les doigts indiqués. L'anche ne vibre pas !

1ère "expansion" du profil original; rythme x 4  
 Pour toute la pièce : les accents très prononcés !

Au cours des 5 expansions, le PMOT se transforme peu à peu pour adopter le profil original du "thème sériel-harmonique" (TSH)

2e expansion

3e expansion

4e expansion

\* Messiaen : début de *L'abbé des oiseaux*. Ille mouvement du *Quatuor pour la fin du temps*. \*\* Les tempi indiqués (54, 80 et 132) sont des tempi optimaux. On pourra les ajuster proportionnellement à l'intérieur d'une fourchette de 48 à 54, de 72 à 80 et de 120 à 132 respectivement

© Michel Gonneville 2004

Exemple musical 8 : *L'oiseau du cri à la quête des ailes...*, Michel Gonneville, mesures 1 à 33.

À partir du chiffre I, les accents font entendre la mélodie déformée.

Libre comme le bruit de battements d'ailes

sons harmoniques à partir du doigté de Lab (notes approximatives)

X = bruit d'air avec les doigts indiqués. L'anche ne vibre pas !

1ère "expansion" du profil original; rythme x 4  
 Pour toute la pièce : les accents très prononcés !

Au cours des 5 expansions, le PMOT se transforme peu à peu pour adopter le profil original du "thème sériel-harmonique" (TSH)

2e expansion

3e expansion

4e expansion

\* Messiaen : début de *L'abbé des oiseaux*. Ille mouvement du *Quatuor pour la fin du temps*. \*\* Les tempi indiqués (54, 80 et 132) sont des tempi optimaux. On pourra les ajuster proportionnellement à l'intérieur d'une fourchette de 48 à 54, de 72 à 80 et de 120 à 132 respectivement

© Michel Gonneville 2004

Exemple musical 9 : *L'oiseau du cri à la quête des ailes...*, Michel Gonneville, mesures 9 à 33.

Au chiffre II, apparaît un contrepoint virtuel où les accents donnent le profil mélodique en augmentation intervallique à 2 voix.

5e expansion : atteinte du profil original du TSH sur Lab

3 séries TSH (sur Si, en bleu) contre 5 (sur Lab, en rouge)  
Même processus de transformation de TMOP (sur Lab) en TSH en 5 étapes

le profil sériel-harmonique original transposé sur Si est modifié par renversement (transposition de certaines de ses notes à l'octave inférieure) en 3 étapes

Notes losangées : doigts timbrants, alternatifs, donnant approximativement la même note; voir la liste de doigts recommandés en fin de partition.

crescendo : les DO# seulement

crescendo : les SI seulement

© Cellule tirée des *Three pieces for clarinet solo*, d'Igor Stravinsky - 2 - © Michel Gotteville 2004

Exemple musical 10 : L'oiseau du cri à la quête des ailes..., Michel Gotteville, mesures 34 à 57.

Petit à petit, le profil mélodique du thème de Messiaen, par anamorphose, adopte celui, caractéristique, d'un autre thème intrinsèquement lié au mode de prédilection de Michel Gotteville, le mode acoustique : *do-ré-mi-fa dièse-sol-la bémol-si bémol-si bécarre*.

...l'oiseau du cri à la quête des ailes (Pierre Perault) pour clarinette en Sib solo (version a)

Michel Gotteville 2003 Profil Messiaen original transformé (PMOT)

Libre comme le bruit de battements d'ailes

1ère "expansion" du profil original; rythme x 4

2e expansion

Au cours des 5 expansions, le PMOT se transforme peu à peu pour adopter le profil original du "thème sériel-harmonique" (TSH)

Exemple musical 11 : L'oiseau du cri à la quête des ailes..., Michel Gotteville, pièce intégrale.

En empruntant un matériau à l'héritage savant, Gotteville n'opère pas de remise en question esthétique critique. Mais il se place dans la continuité historique en affirmant sa propre identité.

### Couple au repos (2011)

Un autre aspect important de l'emprunt à considérer réside dans le degré d'identité avec la source. Chez Gotteville, lorsque ce degré est faible, l'emprunt s'explique comme un point de départ compositionnel associé à la volonté de s'inscrire en filigrane dans la tradition et permet encore de se placer dans le sillage des maîtres.

Ainsi, dans *Couple au repos*, par exemple, le compositeur prend pour point de départ de référence et compositionnel le *largo* de la *Sonate* pour violoncelle et piano opus 65 de Chopin.

20

**Largo**

*Edited by Willem Willeke* Frédéric Chopin, Op. 65

**A1 Cantabile**



20887 Copyright, 1909, by G. Schirmer, Inc.  
Printed in the U. S. A.

*Exemple musical 12 : Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur, op. 65, Frédéric Chopin, Largo, mesures 1 à 12.*

*Exemple musical 13 : Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur, op. 65, Frédéric Chopin (Maria Joao Pires et Pavel Gomziakov, 22 minutes 45 secondes).*

Michel Gonnevillle maintient le rythme harmonique propre à l'œuvre-source. Cependant, opérant une disjonction de la mélodie et du rythme du thème écrit par Chopin, il en sectionne et distribue par rotation les hauteurs et conserve la structure rythmique, pour créer un nouveau thème. Ainsi, dans l'exemple qui suit, le rythme de la première phrase de Chopin (mesures 1 et 2) est, chez M. Gonnevillle, joué en alternance par le violoncelle et le piano (notes encadrées, mesures 3 à 9 – cf. la lettre *r* minuscule), alors que le profil mélodique de cette même phrase de Chopin donne lieu, chez Gonnevillle, à une rotation à partir de la mesure 8 (au piano, cf. la lettre *m* minuscule ; profil complet : mesures 8 et 9 puis mesures 3 à 7).

**Couple au repos pour violoncelle et piano** Michel Gonneville

♩ = 45 ♩ = 72

Ré-Lab 1 seul ① Sib Fa

mg étouffer la corde au sillet

Exemple musical 14 : Couple au repos, Michel Gonneville, mesures 1 à 8.

**Couple au repos pour violoncelle et piano** Michel Gonneville

♩ = 45 ♩ = 72

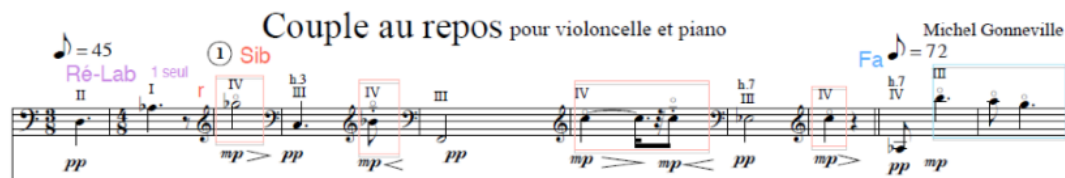
Ré-Lab 1 seul ① Sib Fa

Retenir

© Michel Gonneville 2011

Exemple musical 15 : Couple au repos, Michel Gonneville, mesures 1 à 17.

De plus, Gonneville « transpose » la mélodie tonale de Chopin sur le mode acoustique ayant le *si* bémol comme note « tonique ». La phrase suivante préserve chez Gonneville le profil mélodique original de la phrase de Chopin (transposé modalement de nouveau mais « en *fa* ») mais en l'associant cette fois à une rotation de la phrase rythmique.



Exemple musical 16 : Couple au repos, Michel Gonneville, pièce intégrale.

Browsing Agon (2008) : ou la « promenade dans un musée »

Michel Gonneville présente à l’interprète cette analyse en introduction de la partition : « L’œuvre est composée de dix miniatures rassemblées en un seul mouvement et reliées entre elles par un “refrain” ou une “ritournelle” appelé *Browsing*. » Elle s’appuie sur le ballet *Agon* de Stravinsky, chorégraphié par Georges Balanchine et créé en 1957.

Le tableau ci-dessous, élaboré par le compositeur, indique l’emplacement chronométré des emprunts dans chaque miniature :

<i>Browsing Agon</i> (enregistrement Aventa)	« Stravinsky <i>Agon</i> » (enregistrement Robert Craft)
« Krakatoa » 0:32	« Coda - Doppio Lento Quasi Stretto - Coda » 1:18
« Zéphyr, or Amnesia » 1:43	« Prelude » 0:13
« Bisbigliando » 2:40	« Second Pas de Trois : Bransle Simple » 0:00
« Sushi » 3:05	« First Pas de Trois : Saraband-Step » 0:00
« Flamenco » 5:14	« Bransle Gay » 0:00
« Newt » 0:00	« Double Pas de Quatre » 0:00 et 0:43
« Hocketus with Klangfarben » 7:30	« Coda » 0:00
« Hot sandy beach, with sporadic raindrops » 8:25	« Pas de Deux - Piu Mosso - L’istesso Tempo – Refrain » 0:00
« Multiphonics » 11:33	« Gaillarde » 0:00
« Turkey - the country - Shoes and Wine » 13:13	« Pas de Deux - Piu Mosso - L’istesso Tempo – Refrain » 3:12
« Agon (browsing back) » 14:24	

Figure 2 : Correspondances entre les dix miniatures *Browsing Agon* de M. Gonneville et des extraits d’*Agon* de Stravinsky

Chaque miniature porte le titre d’une « idée » proposée par un instrumentiste de l’ensemble Aventa et met à l’avant-plan l’instrument de la personne qui a proposé cette idée. Cet instrument principal peut être associé à d’autres instruments pour former des groupes comprenant de 1 à 10 instruments. Le nombre d’instruments par groupe suit cet ordre : 1 9 2 8 3 7 4 6 5 5 et pour la conclusion 10.

Chaque miniature est centrée sur une note principale. La succession des notes principales résulte d’une lecture des extrêmes au centre d’une série d’harmoniques naturels de *do*, ajustés au tempérament : 1-19-3-17-5-15-7-13-9-11, soit *do-mib-sol-réb-*

*mi-si-sib-lab-ré-fa#*. Ces notes principales servent de note initiale pour un mode, de note centrale, de tonique etc. Les deux notes manquant à la série de dix sons pour constituer le total chromatique : *fa* – harmonique 21 de *do* – et *la* – harmonique 27 sont ajoutées pour constituer la série dodécaphonique du refrain pointilliste. Le *fa* sert de plus comme note prépondérante dans la *Coda* (*Agon*) et le *la* pour l'introduction et la conclusion (*Tuning*). Dix des douze notes de la série sont accompagnées d'une note secondaire choisie pour constituer au total une série de dix intervalles différents. L'ordre de ces intervalles reproduit celui des intervalles entre une fondamentale *x* et ses harmoniques impairs successifs (de 3 à 21), soit 7-4-10-2-6-8-11-1-3-5, présenté dans l'ordre des extrêmes au centre : 5-7-3-4-1-10-11-2-8-6.

Plusieurs miniatures utilisent un mode, certaines une série de douze sons. Il y a une recherche de variété dans les différents « modes » ou séries utilisés dans les différentes miniatures. Ce choix est influencé par la thématique des « idées » proposées. Quant aux modes, ce choix peut concerner le nombre de notes du mode ou sa structure, et l'intervalle de reproduction du mode (*modulo*).

#### « *Krakatoa* »

Nous nous attacherons plus particulièrement à la première miniature. « *Krakatoa* » se bâtit à partir de l'évocation de deux explosions volcaniques et des retombées de cendres et de pierres.

Le matériau issu du ballet *Agon* de Stravinsky provient plus précisément du *Pas de 2*, *Stretto* (mesures 512 à 519, partie du piano).

*Exemple musical 17 : Agon, Stravinsky, mesures 512 à 519.*

74

Quasi stretto,  $\text{♩} = 188$

Cor. I, II  
in Fa

Tr. I, II  
in Do

ten. I  
Trb.  
bas.

Tom-Tom  
or  
high Timp.

Timp.

Piano

Vl. I, II

Vle.

Vc.

C. B.

ten. I  
Trb.  
bas.

Timp.

Piano

attacca

B & H. 18836

Exemple musical 18 : Partition de Agon, Stravinsky, « Pas de 2 », Stretto, mesures 512 à 519 (partie du piano).

# Browsing Agon

Michel Gonneville

**Tuning**  $\text{♩} = 69$  When the conductor starts beating this measure, all musicians but piano and percussion start a tuning routine at the A 440 given by the piano.

**Browsing**  $\text{♩} = 69$  When the conductor starts beating this measure, all musicians but piano and percussion start a gradual restriction of the tuning routine and should be back unissono on the A 440 on the 5th beat.

**Krakatoa**  $\text{♩} = 138$

1 2 3 4 5 6 7

© Michel Gonneville 2008

Exemple musical 19 : Partition de « Krakatoa », Browsing Agon, Michel Gonneville, mesures 1 à 7.

À la mesure 6 débute un canon rythmique à deux voix à partir du rythme originel de Stravinsky, soit (en doubles croches) :

*Dux* 4- 4- 4- -2- 4- 6- 6- 2- 2- 2- 2- 4- 6- 4- 4- 8- 4- 4- 4- 4- 8- 8- 8- 8- 8

*Comes* 7- 7- 7- 5- 7- 9- 9- 5- 5- 5- 5- 7- 9- 7- 7- 11- 7- 7- 7- 7- 11- 11- 11- 11- 11

La transposition du profil mélodique de l'exposition sérielle de Stravinsky est distribuée sur trois modules d'un mode non-octaviant (octave + quarte) de onze sons (harmoniques 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 21) [= 0, 2, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 13, 15, 17].

**Browsing Agon**  
 exemples musicaux pour analyse

Krakatoa

Exemple musical 20 : Mode non octaviant et canon – dux et comes.

Le canon à deux voix est à l’octave + quarte. La voix 1 est écrite sur le mode commençant sur le *do* grave, la voix 2 est écrite sur la transposition de ce même mode commençant sur le *fa* une octave et une quarte plus haut (voir les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> systèmes de l’exemple 20).

Pour les canons comme pour les désinences, Gotte augmente la densité harmonique par une harmonisation parallèle sur le mode : densité d’un son sur les notes du premier module, densité de deux sons sur le deuxième (selon le modèle : harmoniques 2+3 formant quinte), densité de trois sons sur le troisième (selon le modèle : harmoniques 4+5+7, équivalent à un accord de 7<sup>e</sup> naturel sans quinte).

Browsing Agon

Krakatoa

51

Exemple musical 21 : « Krakatoa », Browsing Agon, Michel Gotte, mesures 8 à 14 – densités harmoniques (écoute de la pièce intégrale).

On le voit, il y a à la fois présence structurelle en filigrane du passé et proclamation moderniste par l'utilisation d'un langage atonal et d'une complexité organisée et rationalisée du matériau. On peut parler de strates historiques et de palimpseste, et selon la terminologie de Genette, d'hypertexte, c'est-à-dire d'une création littéraire ou artistique obtenues par dérivation d'un texte préexistant (Genette, 1982), pour caractériser l'esthétique de Michel Gotteville. Ce qui participe, en revanche, du postmodernisme chez ce compositeur est la quasi systématisation de ce procédé d'hyper-textualité dans son œuvre, comme si la considération de l'histoire et son rôle dans le présent devenaient le sujet et l'enjeu principal de la composition d'une œuvre.

## CONCLUSION

Si l'on reconsidère le tableau des différences d'attitudes entre le modernisme et le postmodernisme et si l'on met en évidence les termes correspondant aux démarches de Michel Gotteville et d'Ofer Pelz, on constate en vert pour les deux et, en rouge spécifiquement pour Michel Gotteville, et en gris clair spécifiquement pour Ofer Pelz, des caractéristiques appartenant aux deux courants (voir tableau en fin d'article). Ofer Pelz interprète et utilise la modernité du passé pour consacrer la sienne. Son modernisme repose sur son attachement viscéral à la cohérence formelle, à la complexité comme valeur, à l'unité et à la maîtrise du matériau, ainsi que sur son rejet de l'éclectisme. Le pont stylistico-esthétique qu'il jette entre deux époques éloignées de quatre siècles est construit à partir des notions de modernisme et d'avant-garde, notion apparue au début du xx<sup>e</sup>. Il associe les dissonances de son propre langage à celles pratiquées par Gesualdo.

Pour Michel Gotteville, il ne s'agit pas, en distordant et métamorphosant le matériau passé, de creuser la distance avec le passé, mais de rivaliser avec les « pères », de continuer de tracer la transmission des découvertes de génie et valoriser l'héritage. Il cherche à perpétuer la tradition tout en racontant autre chose dans chaque œuvre. Issu d'une génération antérieure à Pelz, Michel Gotteville fait montre d'un retour au passé et d'un historicisme qui demeurent une réaction contre l'avant-gardisme des années 1950. Par conséquent, l'esthétique du palimpseste, de la référence, bien que sans déférence, le second degré par la distanciation critique, revêt une dimension postmoderniste. Il n'en reste pas moins qu'il se démarque d'un postmodernisme pur et reste ancré dans une pensée moderniste, par sa foi dans la ligne progressiste de l'esthétique et du langage et sa crainte de la régression, ainsi que son assimilation innovante utilisant les profils objectivés et conceptualisés de la tradition.

S'il est présomptueux de déclarer la fin d'un rapport postmoderne au passé, les deux cas étudiés ici, celui de Michel Gotteville et d'Ofer Pelz nous montrent que le modernisme demeure : ces deux compositeurs aux démarches d'emprunt clairement opposées sont préoccupés de nouveauté et de dialectique historique, de recherche de structuration formelle, de dépassement et de renouvellement du matériau historique. Ce qui importe est de trouver du nouveau, et, en tous les cas, d'aller au-delà de l'opposition antithétique entre le modernisme et du postmodernisme par l'innovation historique sans table rase.

À l'issue de cette étude, il semble ainsi possible d'appuyer les thèses de Heidegger du modernisme comme projet et celle d'Albrecht Wellmer selon laquelle la modernité et son

point saillant qu'est le modernisme, est un « horizon indépassable<sup>15</sup> », dans la mesure où même le postmodernisme n'est qu'un moment d'autocritique exacerbée qu'effectue la modernité devenue ironique et sceptique une fois privée de son « rêve de réconciliation », mais ce moment a préservé « l'esprit rationnel, subversif et expérimental de la démocratie, de l'art, de la science et de l'individualisme modernes, quoiqu'en disent les critiques postmodernistes<sup>16</sup> ».

---

15 « La modernité est pour nous un horizon inatteignable dans un sens politique, cognitif, esthétique et moral » ; notre traduction de cet extrait : « *Modernity is for us an unsurpassable horizon in a cognitive, aesthetic and moral-political sense* » (Wellmer 1991, p. vii).

16 « Sous son meilleur jour, le Postmodernisme peut être vu comme – une forme de modernisme autocritique – sceptique, ironique mais néanmoins implacable ; un modernisme au-delà l'utopisme, scientifique et du fondationnalisme ; bref, un modernisme postmétaphysique. [...] Une modernité postmétaphysique serait la modernité sans rêves de réconciliations ultimes, mais qui préserverait l'esprit rationnel, subversif et expérimental de la démocratie moderne, de l'art moderne, de la science moderne et de l'individualisme moderne [...] » ; notre traduction de cet extrait : « *[P]ostmodernism at its best might be seen as a self-critical – a sceptical, ironic, but nevertheless unrelenting, -form of modernism; a modernism beyond utopianism, scientific and foundationalism; in short, a postmetaphysical modernism. [...] A postmetaphysical modernity would be modernity without the dream of ultimate reconciliations, but it would still preserve the rational, subversive and experimental spirit of modern democracy, modern art, modern science and modern individualism [...]* » (*ibid.*, p. vii-viii).

<b>Modernisme</b>	<b>Postmodernisme</b>
Évolutionnisme	Fin de l'histoire
Progressisme	Dénégation du mythe du progrès et du dépassement
Complexité	Simplicité
Mouvement tourné vers l'avenir (Rea 1997, p.61)	Mouvement tourné vers le passé (Rea, <i>loc. cit.</i> )
Culte de la nouveauté (« néopathie », Nattiez 1993, p. 161), Dialectique de l'ancrage dans la tradition versus radicalisme	Fin des clivages nouveauté/ passé; invention/académisme, rupture / continuité entre révolution/réaction
Peut faire « table rase », avant-garde (ex. <i>ready-made</i> ) comme référence	Sortie de l' « ère des ruptures » (Scarpetta 1985, p. 28)
Authenticité du discours, premier degré, référentialité immédiate	Toute l'œuvre est « métalangage », « second degré » (Scarpetta 1985, p. 29). « Mise en scène » de la « fascination » à l'égard du passé (Ramaut-Chevassus ca1998, p. 104). Le passé utilisé avec « artifice » (Scarpetta, <i>loc.cit.</i> )
Universalisme, autonomie de l'œuvre d'art	Esthétique de l' « impureté » (Scarpetta 1979). Acceptation de la diversité, de la pluralité, des cultures multiples. La musique n'est plus autonome, mais soumise à des contextes sociaux, politiques, culturels (Kramer 2002, p. 16)
Musique poïético-centrique (Nattiez 1993, p. 180)	Musique esthésico-centrique (Nattiez, <i>loc. cit.</i> )
Esthétique de la spécificité des codes	Défie les barrières entre haut-style et bas-styles, entre valeurs élitistes et valeurs populaires (Kramer 2002, p. 16)
Culte de la forme, « synthèse », « structure », hiérarchisation, « design » formel (Hassan 1991, p. 91)	« Anarchie », « hasard » (Hassan 1991, p. 91); Forme, processus
Transformation du matériau source, citations exceptionnelles, dans un contexte sémantique précis	Emprunt, citation, collage
Unité, homogénéité	Éclectisme
Extrapolation exclusive	Tri subjectif
Assimilation innovante	
Expression immédiate et intense	Expression
Posture compositionnelle d'investigation	
Idéaux de pureté et d'ascèse (silences, fragments)	
Diffusion dans le geste, l'énergie, la texture, d'éléments passés	Passé réifié dans l'œuvre

ANNEXE : Moro Lasso, *Ofel Pelz*, partition annotée.

**Moro Lasso**

Ofel Pelz

Une citation exacte du Gesualdo **A**

**A** - Les accords "dissonnants" de Gesualdo

**B** - les noires répétées qui sont exploitées chez Pelz

**C** - Les mélismes chez Gesualdo qui sont exploités chez Pelz

Andante

Soprano  
 Sopranino  
 Countertenor  
 Tenor  
 Bass

E chi mi puo dar vi - - ta  
 Mo - ro las - so Al mio duo - lo, e chi mi puo dar vi - - ta  
 Mo - ro las - so Al mio duo - - lo  
 Mo - ro las - so mio duo - lo

Fin de la citation, début de Pelz **B**

**D** - Un nouveau contraste - staccatissimo est introduit

9  
 S. e chi mi puo dar vi - - ta  
 S. e chi mi puo dar vi - - ta,  
 Ct. chi mi puo dar vi - - ta, e chi mi puo dar vi - - ta  
 T. puo dar vi - - ta, e - - chi mi puo dar vi - - ta  
 B. e chi mi puo dar vi - - ta,

16  
 S. a - - la - - al mio duo - lo  
 S. mo ro las so al al mio mio  
 Ct. mo ro las so al mio duo - lo  
 T. mo ro las so al mio duo - lo  
 B. mo ro las so al mio duo - lo

un développement des accords de Gesualdo

2

24  
S. mo ro la sso al mio duo - lo  
S. o o mo - - ro la - sso al mio duo - lo  
Cl. o moro las - so al mio duo - lo  
T. mio duo-lo mo ro las - so al mio duo - lo  
B. mio duo-lo mo - ro la - sso al mio duo - lo duo - lo

Les mélismes en polyphonie continue, un développement des mélismes de Gesualdo

32  
S. E chi mi e chi  
S. E chi  
Cl. E chi mi  
T. e chi mi  
B. chi

36  
S. puo dar vi ta chimi puo' dar vi ta a  
S. chi chimi puo' dar vi ta a  
Cl. chi mi chi mi puo' dar da vi ta a  
T. chi mi puo' da r r ta a dar  
B. mi chi mi puo' dar vi ta dar

40 *pp cresc.* *mf* *mp*  
S. *pp cresc.* *mf* *mp*  
S. *pp cresc.* *mf* *mp*  
Cl. *pp cresc.* *mf* *mp*  
T. *pp cresc.* *mf* *mp*  
B. *pp cresc.* *mf* *mp*  
vi - ta dar vi ta a hi  
vi - ta dar vi ta a  
vi - ta dar vi ta a  
vi - ta dar vi ta a  
vi - ta dar vi ta a  
vi - ta vi vi ta

43 *mf* **D** *mf* *mf*  
S. *mf* *mf*  
S. *mf* *mf*  
Cl. *mf* *mf* *mf* *mf*  
T. *mf* *mf* *mf* *mf*  
B. *mf* *mf*  
a che m'an-ci - de e e non no  
hi che m'an-ci - de e e a  
a che m'an-ci - de e non e  
a che m'an-ci - de e non

B est introduit, créant des harmonies plus claires.

47 *sf* *f animato* *più f*  
S. *sf* *f animato* *più f*  
S. *sf* *f animato* *più f*  
Cl. *sf* *f animato* *più f*  
T. *sf* *f animato* *più f*  
B. *sf* *f animato* *più f*  
non no non vu-o-l vuo ol dar - mi dar - mi  
no o non vuo ol da rmi dar mi  
non vuol da - mi da r  
no o a da - mi da -  
vu

4

51

S. a - ita ai - ta ai - ta O do - lo - ro - sa

S. a - ita ai - ta a - i ta O do - lo - ro - sa do - lo - ro - sa

Ct. a - ita ai - ta ai - ta o do - lo - ro - sa o

T. ita a - i ta ai - ta O do - lo - ro - sa do - lo - ro - sa o

B. a i - ta O do - lo - ro - sa do - lo - ro - sa o

55

S. do - lo - ro - sa sor - te so - rte so - rte chi -

S. do - lo - ro - sa sor - te so - rte so - rte Chi -

Ct. do - lo - ro - sa sor - te so - r - te te Chi - dar -

T. do - lo - ro - sa o so - r - te so - r - te te Chi -

B. do - lo - ro - sa a so - r - te te Chi -

59

S. da - vi - ta mi - puo' -

S. da vi - ta da - vi - ta a -

Ct. vi - ta dar - vi - ta da - vi - ta da - ar - vi - ta a -

T. da - ar - vi - ta dar - vi - ta a - ta mi -

B. da - ar - vi - ta dar - vi - ta a - ta mi -

Musical score for measures 63-66, featuring five vocal parts (Soprano, Alto, Contralto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "mi puo' mi da mi da mi da mo-rie te". The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and articulation like accents and slurs.

thème A - développement de l'harmonie "disonante"

Musical score for measures 67-74, featuring five vocal parts and piano accompaniment. The tempo is marked "Meno mosso". The lyrics are: "te". Dynamic markings include *fp* and *p*. A box at the bottom contains the instruction: "Choose any vowel you prefer".

Musical score for measures 75-78, featuring five vocal parts and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *molto cresc.*, *ff*, and *subitopp secco*. A box labeled "G" is present at the end of the section.

6

84

S.  
S.  
Ct.  
T.  
B.

**H** 30" CA **nouveau matériau - (uniquement les paroles de Gesualdo)**

94

S. *ff* *subito p* *mf* *p* *mf*  
mo ro las so al mio duolo, E chi mi puo' dar vita, Ahi, Ahi che m'ancide e non vuol darmi aita. O dolorosa sorte, O dolorosa

S. *ff* *subito p* *f p* *f p*  
mo ro las so al mio duolo, E chi mi puo' dar vita, Ahi, che m'ancide e non vuol dami aita. O dolorosa sorte, O dolorosa

Ct. *ff* *subito p* *mf* *mp* *p* *f* *mf* *p*  
mo ro las so al mio duolo, E chi mi puo' dar vita, Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita. O dolorosa sorte, Chi da vita,

T. *ff* *subito p* *mf p* *mf p* *mp p*  
mo ro las so al mio duolo, E chi mi puo' dar vita, e chi mi puo' dar vita, Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita. O dolorosa

B. *ff* *subito p* *f* *mf* *mp*  
mo ro las so al mio duolo, E chi mi puo' dar vita, Ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita. O dolorosa sorte, Chi dar vita mi

In part **H** whisper quietly as fast as possible except the places which are marked differently. (Review the index).  
Repeat as marked and make a general pause after about 30" at the following order (marked by arrows) -  
The bass gives a cue to the 1<sup>st</sup> soprano that gives a cue to the tenor, etc...  
(Sing repeatedly until the cue).

S. *f p*  
sorte, Chi dar vita mi puo', ahi, mi da morte. G.P.

S. *mf p*  
sorte, Chi dar vita mi puo', ahi, mi da morte. G.P.

Ct. *mf* *p*  
, Chi dar vita mi puo', ahi, mi da morte. G.P.

T. *f* *mp*  
sorte, Chi dar vita mi puo', Ahi, mi da morte. G.P.

B. *f* *mp*  
puo', Ahi, mi da morte, mi da morte. G.P.

C- de nouveau les mélismes

**I** Tempo primo ma Più mosso

*mf animato*

S. *mf animato* chi da vi ta vi -

S. *mf animato* Chi da vi ta da vi ta

Ct. *mf animato* Chi dar vi ta dar vi ta da vi ta da ar vi -

T. *mf animato* Chi da ar vi ta dar vi ta a

B. *mf animato* Chi da ar vi ta dar vi a a

115

*f*

S. ta mi puo' mi puo' mi da mi da mi

S. a mi ahi mi da mi da

Ct. *mf* ta a mi puo' mi da mi

T. ta mi ahi a mi da

B. ta mi mi puo' ahi a ahi da mi

119

**J** Più mosso

*ff cresc.*

S. da mo rte

S. mo rte

Ct. da mo rte

T. mo rte

B. da da mo rte

\* Choose any vowel you prefer

123

8

127 **K** 15<sup>o</sup> CA *fp e molto cresc.*

S.  
S.  
Ct.  
T.  
B.

\*\* In part K the note's length only specifies a proportion between the note's, and not their nominal length.  
Sing freely, not together, until you arrive to part L. (about 15').  
The first singer that arrives to part L. gives a cue (by nodding) and all the rest must leave their parts and go to part L. along with him.  
(Sing repeatedly until the cue).

**L** A - une nouvelle citation avec des modifications

130 *fff* **L** *Tempo primo*

S. mo-r-te e mi que e pou O  
S. a hi mo-rte mo rte chi O do-lo-  
Ct. mo-ro la sso mo-ro mo-ro O do-lo-  
T. vi-ta vi-ta vi-ta vi-ta O do-lo-  
B. o do-lo o do-lo ro sa O

\* Increase the vibrato but not the dynamics  
\*\* make a glissando that fades out.

135 *mf* **M** **A** closed mouth

S. do-lo-ro sa sor-te O  
S. ro-sa sor-te O do-lo-ro sa sor-te O  
Ct. ro-sa sor-te O do-lo-ro sa sor-te O  
T. ro-sa sor-te O do-lo-ro sa sor-te O  
B. do-lo-ro sa O

A - Les accords de début en  
bouche fermée. Chaque  
répétition est un peu différente

9

Musical score for measures 147-153. The score is for five voices: Soprano (S.), Alto (S.), Contralto (Ct.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music consists of sustained chords in each voice part. The dynamic marking is *p* (piano) and the instruction is *fade out*. The key signature has one sharp (F#).

Musical score for measures 154-160. The score is for five voices: Soprano (S.), Alto (S.), Contralto (Ct.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music consists of sustained chords in each voice part. The instruction is *al niente*. The key signature has one sharp (F#).

4.2006

## SOURCES

- Réponses de Michel Bonneville et d'Ofer Pelz au questionnaire de l'auteur, juin 2012.  
 Entretien de l'auteur avec Michel Bonneville, septembre 2012, octobre 2014.  
 Entretien de l'auteur avec Ofer Pelz, juin 2012, septembre 2014.

## BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio (1999), *The Man without Content*, Stanford, Stanford University Press.
- Berten, André (1991), « Modernité et postmodernité. Un enjeu politique ? », *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 89, n°81, p. 84-112.
- Burkholder, J. Peter (s.d.), « Borrowing », *Grove Music Online*, Oxford University Press, [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52918), consulté le 6 mai 2015.
- Croft, John (2009), « Fields of Rubble. On the Poetics of Music after the Postmodern », dans Heile 2009, p. 25-38.
- Dell'Antonio, Andrew (s.d.), « Postmodernism », *Grove Music Online*, Oxford University Press, [www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2259137](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2259137), consulté le 6 mai 2015.
- Dhomont, Francis (1990), « Le postmodernisme en musique. Aventure néo-baroque ou Nouvelle aventure de la modernité », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 1, n° 1, p. 27-48.
- Donin, Nicolas, et Laurent Feneyrou (2013), *Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, Lyon, Symétrie.
- Genette, Gérard (1982), *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gloag, Kenneth (2012), *Postmodernism in Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Goldman, Jonathan (dir.) (2014), *La création musicale au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- Gonneville, Michel (1990), « Humeurs postmodernes », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 1, n° 1, p. 49-62.
- Harvey, David (1990), *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge, Wiley-Blackwell.
- Hassan, Habib Ihab (1999), *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbus, Ohio State University Press.
- Heile, Björn (dir.) (2009), *The Modernist Legacy. Essays on New Music*, Farnham, Ashgate.
- Ibedi Varga, Áron (1990), « Le récit postmoderne », *Littérature*, n°77, p. 3-22.
- Jameson, Fredric (1984), « Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, vol. I, n° 146, p. 53-92.
- Kabisch, Thomas (1995), « Zwischen Gesualdo und Reihentechnik. Alte Musik im Kontext der Poetik des späten Strawinsky », *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, New York, Schott, p. 113-130.
- Kandinsky, Vassili ([1911]1989), *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël.
- Kramer, Jonathan D. (2002), « The Nature and the Origins of musical Postmodernism », dans Lochhead et Auner 2002, p. 72-89.
- Lochhead, Judy, et Joseph Auner (dir.) (2002), *Postmodern Music/Postmodern Thought*, New York, London, Routledge.
- Lyotard, Jean-François (1979), *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.

- Lyotard, Jean-François (1986), *Le postmodernisme expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1983*, Paris, Galilée.
- Metzer, David (2003), *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Metzer, David (2009), *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Molino, Jean (1997), « Classiques et classicisme à l'âge postmoderne », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 1, n° 1, p. 75-82.
- Nattiez, Jean-Jacques (1993), *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Bourgeois.
- Perloff, Marjorie (2002), *21st-Century Modernism. The New Poetics*, Oxford, Blackwell.
- Prévost, Hélène (1997) « Qu'est-ce que le postmodernisme musical ? », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 1, n° 1, p. 9-26.
- Ramaut-Chevassus, Béatrice (1998), *Musique et postmodernité*, Paris, Presses universitaires de France.
- Rea, John (1990), « Postmodernité, que me veux-tu ? », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 8, n° 1, p. 55-70.
- Scarpetta, Guy (1985), *L'impureté*, Paris, Grasset.
- Timms, Andrew (2009), « Modernism's Moment of Plenitude », dans Heile 2009, p. 13-24.
- Toscano, Maria Manuela (1999), « Chemins vers une esthétique de l'inquiétude dans la musique de Gesualdo », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 30, n° 1, p. 27-53.
- Wellmer, Albrecht (1991), *The Persistence of Modernity. Essays on Aesthetics, Ethics and Modernism*, Cambridge, MIT Press.

# (Re)présenter les œuvres musicales. L'exemple des programmes de concert de la Société de musique contemporaine du Québec

Ariane Couture

## Résumé

À partir du concept de paratexte développé par Genette (1987) et adapté à la musique par Escal (1996), cet article met au jour les modalités de (re)présentation des œuvres jouées par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) telles que véhiculées par les programmes de concerts produits entre 1966 et 2013. Après avoir effectué une mise en contexte de l'historique, du fonctionnement et de la programmation des œuvres de la SMCQ, les programmes de concerts sont examinés dans une perspective comparativiste afin d'en faire ressortir les similarités et les divergences. En premier lieu, la description formelle de la page couverture, du format et de la mise en page des programmes dirige la réflexion sur les paratextes non verbaux. En second lieu, l'examen des notices écrites des œuvres les plus jouées de la SMCQ permet d'affirmer l'importance accordée à l'autorité des compositeurs, principaux auteurs des paratextes verbaux. Ainsi, l'article permet d'éclairer l'articulation et l'évolution de la pensée musicale de la SMCQ pendant cette période.

Mots clés : discours sur la musique ; paratextualité ; programmes de concert ; représentation ; Société de musique contemporaine du Québec.

## Abstract

From the concept of paratext developed by Genette (1987) and adapted to music by Escal (1996), this article provides insights on the modalities of (re)presentation of works played by Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) as conveyed by concert's programs produced between 1966 and 2013. Following historical, organizational and musical programming contexts, concert's programs are studied in a comparativist perspective to show similarities and differences. First of all, formal descriptions of the front page, format and layout guide the reflection on non verbal paratexts. Second, examination on written notices of SMCQ's most played works asserts the authority given to composers, principal authors of the verbal paratexts about their own pieces. Thus, this article sheds light on SMCQ's musical thoughts' articulation and evolution during this period.

Keywords: concert programs; discourse about music; paratextuality; representation; Société de musique contemporaine du Québec.

## LA CONSTITUTION D'UN CHAMP DE RECHERCHE SUR LE PROGRAMME DE CONCERT

Lus avec attention, compulsés distraitement, consultés machinalement, triturés, pliés, roulés, les documents d'accompagnement des concerts, produits en quantité par les organismes musicaux, survivent rarement au cadre immédiat du concert, sauf pour quelques collectionneurs qui retrouvent dans ces objets anodins – livret de concert, affichette, talon de billet – le souvenir d'une expérience esthétique. Malgré l'utilité évidente de ces imprimés au moment du concert, ils sont le plus souvent ignorés, voir banalisés, par les musicologues au profit d'autres sources de documentation approuvées par la communauté scientifique, telles les partitions, les enregistrements sonores, les écrits de musiciens, ou encore les critiques de concert publiées dans la presse musicale. Quelques travaux récents s'appuient toutefois sur ces médias pour retracer l'histoire de la production et de la promotion de la musique de tradition occidentale savante.

Le premier destinataire du programme de concert étant l'auditeur (Simeone 2012), il n'est pas surprenant que la majorité des travaux y étant consacrés portent sur la réception des œuvres et les habitudes d'écoutes des auditeurs au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle (Bashford 2003, Bent 1994, Botstein 1992, Campos et Donin 2005, Dale 2003). Par exemple, Campos et Donin (2005), dans une étude portant sur un florilège de guides d'écoute rédigés par les soins de Charles Malherbe, d'Étienne Destranges ou de Julien Tiersot, révèlent les stratégies d'écriture des musicographes en prise avec, d'un côté, les contraintes éditoriales liées à la publication de leurs textes et, de l'autre côté, l'autorité du compositeur sur son œuvre. L'analyse des guides d'écoute permet alors aux chercheurs de mettre en parallèle ces prescriptions sur les manières d'écouter la musique avec les pratiques auditives effectives du public : « L'espace public de l'écoute est en effet façonné par des routines collectives et par l'expression d'interventions singulières, tout en étant tramé par un espace public de l'analyse qui fournit un vocabulaire, des attentes et émet des suggestions » (Campos et Donin 2005, p. 203). De manière générale, l'étude du programme de concert permettrait donc de mieux comprendre l'histoire de la réception des œuvres telle que relatée dans la presse musicale ou autres écrits de musiciens.

Dans un autre ordre d'idées, Jane Pasler (2007) utilise les programmes de divers ensembles musicaux parisiens entre 1890 et 1914 pour éclairer les valeurs que la société française a associées à la musique et les changements de valeurs opérés au fil du temps. Le graphisme de la page couverture, le format des caractères d'imprimerie, les publicités sont autant d'éléments analysés par l'auteure pour documenter l'évolution des goûts musicaux des Français d'une forme de modernisme associée à la féminité et à l'art nouveau, pour une autre, plus masculine, abstraite et fondée sur l'innovation (Pasler 2007, p. 365). De même, à partir des textes de présentation des compositeurs dans les notes de programme du Domaine musical, Nicolas Donin révèle que « le discours biographique pouvait donc tout à fait être mobilisé pour vulgariser, distiller des périodisations et une conception de l'histoire, enrôler la morale dans l'esthétique, (in)former le jugement de goût, orienter l'écoute » (Donin 2011, p. 47).

Le champ de recherche sur le programme de concert interroge donc l'emploi de ces imprimés éphémère – du guide de formation à l'appréciation esthétique des œuvres

au véhicule de la signification globale de la musique dans une société donnée – sans perdre de vue que la manière dont le discours sur les œuvres se construit est fondé sur les habiletés et les attentes supposées des différents auditeurs visés.

Afin d'élargir le propos des travaux susmentionnés, les programmes de concerts produits entre 1966 et 2013 par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) seront considérés en tant que paratexte des œuvres diffusées<sup>1</sup>. Théorisé par Genette, le paratexte est une production verbale ou non qui accompagne un écrit littéraire et qui en propose une lecture. L'ensemble des messages paratextuels, qu'il soit assigné à l'auteur, l'éditeur ou un tiers, a donc deux fonctions solidaires, soit celle d'informer et celle de persuader (Escal 1996, p. ix). Certains éléments factuels et éditoriaux tels le nom d'auteur, le titre, le sous-titre, la table des matières, les références bibliographiques, servent à présenter une œuvre d'art. D'autres éléments, dont la préface et les notes infrapaginales, commentent l'œuvre et influencent sa réception.

Après une mise en contexte de l'historique, du fonctionnement et de la programmation des œuvres de la SMCQ, l'étude particulière des programmes de concert de la SMCQ se concentra sur quelques éléments inhérents aux paratextes musicaux décrits par Escal (1996)<sup>2</sup> pour éclairer les (re)présentations de la musique contemporaine au Québec. Ainsi, l'analyse portera, dans un premier temps, sur l'aspect visuel des programmes – plus précisément sur la page couverture, le format d'impression, l'ordonnancement des informations factuelles – afin d'en fournir une description physique et d'en retracer les similitudes et les changements opérés au fil du temps. Dans un second temps, ce sont les notes sur les œuvres musicales qui seront discutées pour comprendre les contextes de signification des programmes de la SMCQ. Cette analyse révélera le rôle important de la SMCQ quant à l'affirmation de l'autorité des compositeurs en utilisant leurs textes descriptifs et en rééditant les mêmes notices pour différents concerts. Ceci manifeste également une certaine volonté de standardisation du discours sur les œuvres.

## LES CONCERTS DE LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC

Fondée en 1966 à Montréal par Hugh Davidson (1930-2014), Serge Garant (1929-1986), Maryvonne Kendergi (1915-2011), Jean Papineau-Couture (1916-2000) et Wilfrid Pelletier (1896-1982), la Société de musique contemporaine du Québec est

---

1 Je remercie Serge Lacasse de m'avoir suggéré cet angle d'approche des programmes de concert suite à une conférence prononcée au 81<sup>e</sup> congrès de l'Acfas en mai 2013 et de m'avoir par la suite référée aux ouvrages de Françoise Escal (1996) et de Gérard Genette (1987).

2 Le statut ontologique particulier des œuvres musicales a incité Escal (1996) à adapter la méthode d'analyse des éléments paratextuels de Genette. Si en littérature, la majorité des paratextes sont de même nature que le texte lui-même, en ce sens qu'il s'agit également de dispositifs écrits (à l'exception des entrevues radiophoniques ou télévisées), en musique, les objets d'accompagnement sont tributaires de la double nature des œuvres musicales : écrite (partition) et sonore (exécution, enregistrement). Pour rendre compte le plus largement possible des paratextes musicaux, Escal distingue donc les messages non verbaux (prologue et ouverture d'opéra, programmation, iconographie, corps du musicien, salle de concert) et les messages verbaux (nom de l'auteur, dédicace, notice d'œuvre, conférence pré-concert, entretien, etc.).

le premier organisme québécois permanent dédié à la musique contemporaine. Sa direction artistique est assumée successivement par les compositeurs Serge Garant (1966-1986), Gilles Tremblay (1986-1988) et Walter Boudreau (depuis 1988). Le fonctionnement quotidien et la production des activités de la SMCQ sont confiés à un conseil d'administration, une direction administrative, une équipe de production, et un comité des programmes qui travaille en étroite collaboration avec le directeur artistique. Le financement de la SMCQ provient principalement de subventions gouvernementales (Conseil des arts de Montréal, Conseil des arts et lettres du Québec, Conseil des Arts du Canada), ainsi que de la vente de billets, d'ententes de service, de commandites et de dons.

En plus de quarante ans d'activités, la SMCQ a donné environ 820 représentations de concerts au Québec, mais également lors de tournées au Canada, aux États-Unis ou en Europe. En plus de produire les concerts de l'Ensemble de la SMCQ, l'organisme diffuse les représentations de musiciens locaux (par exemple : Ensemble Transmission, Quatuor Bozzini, Quatuor Molinari, Quatuor Quasar, Sixtrum) et reçoit des ensembles ou des solistes de réputation internationale tels l'Ensemble Intercontemporain dirigé par Pierre Boulez, les Percussions de Strasbourg, le Collegium vocal Köln sous la direction de Stockhausen ou plus récemment les Neue Volcalso-listen Stuttgart. Depuis 1997, la SMCQ développe un volet jeunesse dont les contes musicaux ont été présentés devant plus de 50 000 enfants. Enfin, depuis 2003, la SMCQ organise le festival international Montréal/Nouvelles Musiques (MNM) sur une base bisannuelle. En alternance avec MNM, l'organisme tient une série hommage dédiée à un compositeur québécois et à laquelle participe de nombreux interprètes et ensembles en intégrant une œuvre de ce compositeur à leur programmation.

La programmation des concerts de la SMCQ reflète une volonté de développer un répertoire de musique contemporaine québécois sur la base de deux axes principaux : les œuvres canoniques du *xx<sup>e</sup>* siècle et les œuvres présentées en première audition, les deux se répondant au sein d'un même concert<sup>3</sup>. Ce principe régit l'organisation structurelle et la mise en valeur des œuvres, lesquelles s'inscrivent, par association, dans une perspective historique. Citons à ce propos Serge Garant qui commente la première saison de la SMCQ :

Nous avons joué cette année deux classiques de la musique contemporaine : Varèse et Webern ; quatre brillants représentants de la jeune musique, Boulez, Cage, Kagel et Stockhausen, ainsi que six compositeurs canadiens : Mather, Morel, Schafer, Somers, Tremblay, et moi-même. Nous entendons continuer dans le même sens : donner à la fois des classiques, des jeunes qui marquent la musique ailleurs, et des compositeurs d'ici (Garant 1967, p. 1).

---

<sup>3</sup> Pour une analyse approfondie de la programmation musicale de la SMCQ, voir Couture (2013a). On retrouve également une politique de programmation semblable chez d'autres organismes spécialisés en musique contemporaine notamment, le Domaine musical en France (Aguila 1992) et le Nouvel Ensemble moderne au Québec (Couture 2013b).

Dès les premiers concerts, la société présente, par exemple, la *Symphonie d'instruments à vent* (1920, rév. 1947) de Stravinsky, plusieurs œuvres de Webern, dont le *Concerto pour neuf instruments*, op. 24 (1934), *Octandre* (1923) de Varèse et *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg, au côté d'œuvres récentes comme le suggère le programme de concert du 8 février 1973 (figure 1).

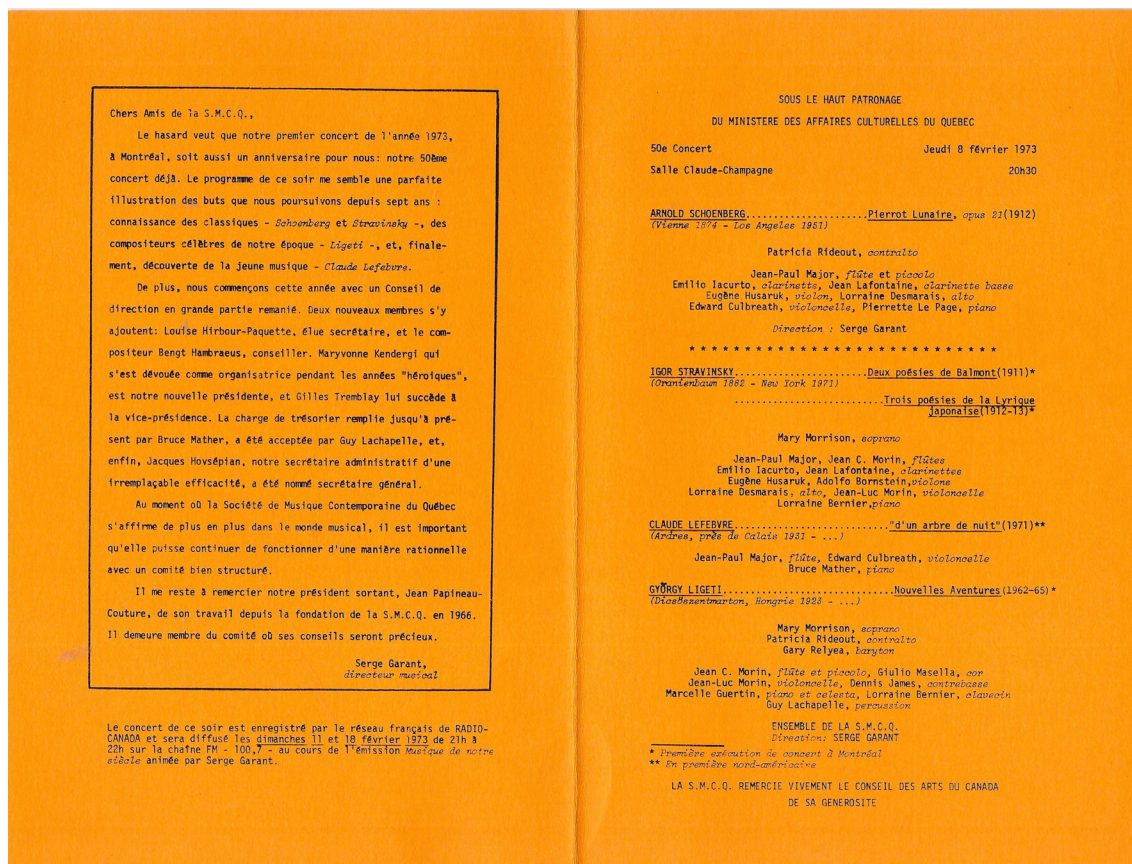


Figure 1 : SMCQ, Programme du 50<sup>e</sup> concert, 8 février 1973, 3<sup>e</sup> de couverture, 14 cm x 21,5 cm.

Une autre particularité de la programmation de la SMCQ est la présentation des œuvres dans une formule de concert thématique. Ainsi, pour pallier au sentiment de dispersion dans les œuvres sélectionnées, elles sont regroupées sous un même thème<sup>4</sup>. Il peut s'agir d'un médium comme l'acousmatique, d'un instrument comme les percussions, d'un interprète ou d'un ensemble – Louise Bessette, le Quatuor Morency – ou d'un même compositeur – Boulez, Murray Schafer, Vivier –, ou selon

4 En fait, cette formule de concert n'est pas réellement innovante puisque des organismes musicaux comme la Société Nationale de Musique et la Société de Musique Indépendante l'utilisaient déjà en France au début du xx<sup>e</sup> siècle (Duchesneau 1997). Au Québec, Les Événements du neuf et l'Ensemble contemporain de Montréal font des concerts thématiques l'élément clef de la programmation des concerts (Couture 2013a).

leur appartenance géographique (par exemple, le concert du 9 décembre 1993 est consacré à la musique italienne et les concerts du 19 janvier 1995 et du 23 janvier 1999 à la musique du Québec). Un autre moyen est de trouver un lien plus poétique entre les œuvres comme « Exoticanada », le 26 octobre 1995.

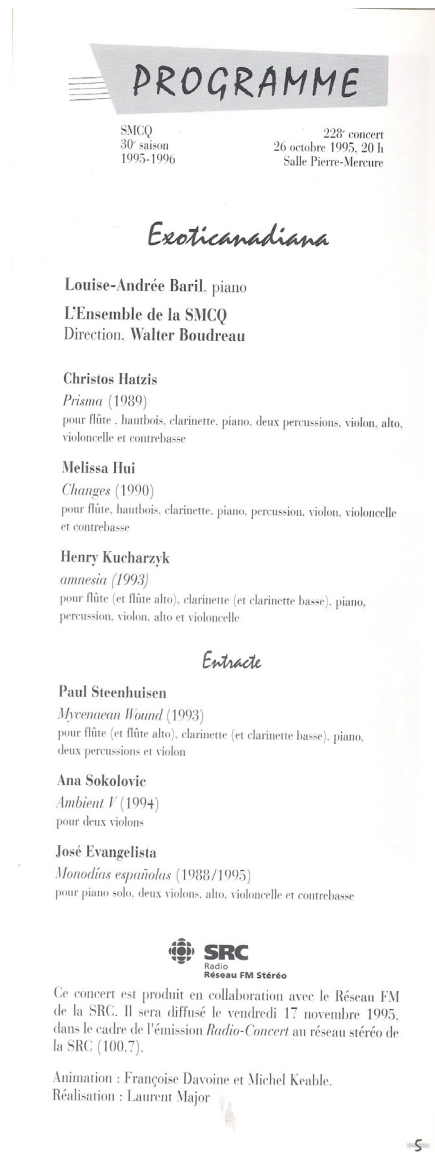


Figure 2 : SMCQ, Programme du 228<sup>e</sup> concert, 26 octobre 1995, p. 5, 10,7 cm x 27,7 cm.

Les programmes de concerts montrent le rôle de la SMCQ dans le développement du répertoire de musique contemporaine au Québec. Un modèle de présentation a rapidement été adopté, bien que le format des programmes ait évolué au fil du temps comme en témoigne la formule thématique introduite par Walter Boudreau autour des années 1990. La comparaison entre les programmes de différentes périodes permettra de discuter des efforts mis en œuvre par la SMCQ pour refléter sa pensée musicale jusque dans la conception visuelle de ses programmes.

## LA PRÉSENTATION DES PROGRAMMES DE CONCERT DE LA SMCQ

Dès le premier concert de la SMCQ, le 15 décembre 1966 à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal, des livrets de concert ont été distribués aux auditeurs présents afin de présenter les œuvres.

La page de couverture des programmes de salle a peu évolué entre les années 1967<sup>5</sup> et 1979. S'y trouvent le nom et le logo de la société (figure 3).

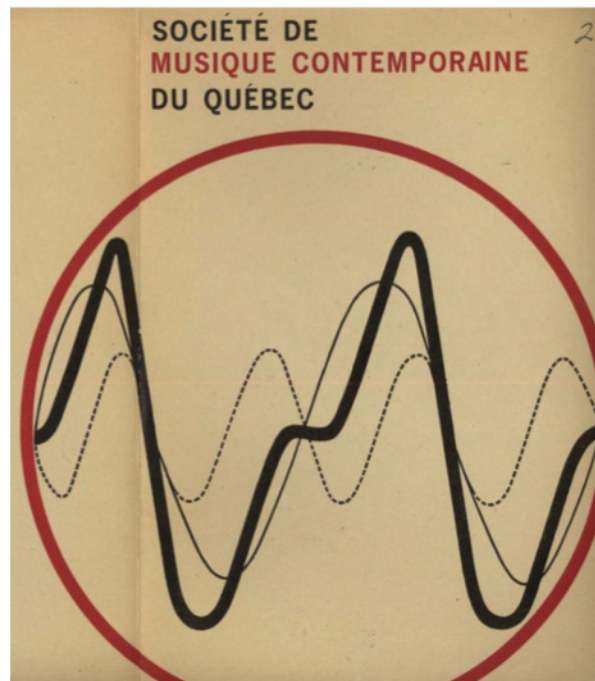


Figure 3 : SMCQ, Programme du 2<sup>e</sup> concert, 16 février 1967, 1<sup>re</sup> de couverture, 15,2 cm x 23 cm.

Le premier logo de la SMCQ est formé de deux ondes sinusoïdales et de leur résultante superposées dans un cercle. Cette image s'inspire du cadran d'un oscillateur et rappelle que, dans sa plus simple expression, le son est une onde. On pourrait lire ici une référence à la pureté moderniste d'un travail sur des composants élémentaires du son où la matière musicale est soumise à des techniques et des calculs sophistiqués contrôlés par l'œil du compositeur. Une lecture alternative de la figure de la modulation de fréquence amène un rapprochement avec la musique électroacoustique, et plus particulièrement avec le studio de musique électronique de Cologne, dont la SMCQ est un témoin des premiers développements au Québec. À cet égard, il importe de rappeler les liens privilégiés qu'entretenaient avec Stockhausen plusieurs membres du comité directeur de la SMCQ, notamment Serge Garant qui l'avait rencontré pendant

---

5 Le programme du concert du 15 décembre 1966 ne comporte pas de couverture.

son séjour dans la classe d'analyse de Messiaen en 1951 et 1952<sup>6</sup>. En somme, ce logo suggère que la musique est une science dont on peut étudier l'histoire, la théorie, la pratique, mais également l'esthétique et les propriétés acoustiques. Dans un certain sens, la SMCQ invite à la découverte des musiques contemporaines<sup>7</sup>.

Entre 1979 et 1986, le comité directeur de la SMCQ opte pour une présentation plus sobre et le logo disparaît de la page de couverture (figure 4). Puis, en 1986, Anne-Marie Messier<sup>8</sup> propose l'adoption d'un logo composé à partir de l'acronyme de l'organisme (figure 5). Ce logo sera en vigueur jusqu'en 2014.

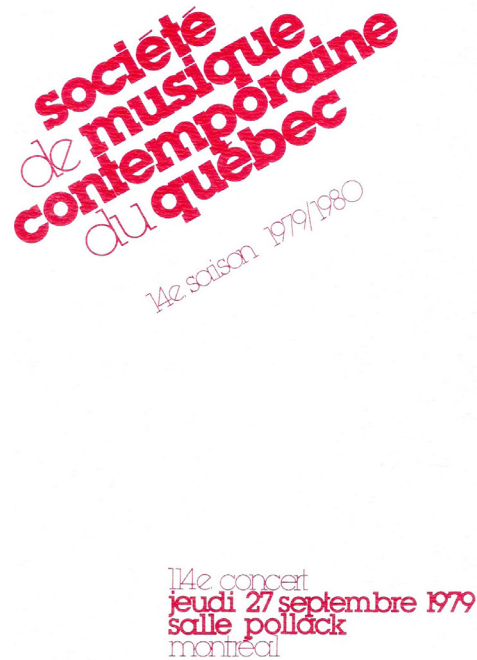


Figure 4 : SMCQ, Programme du 114<sup>e</sup> concert, 27 septembre 1979, 1<sup>re</sup> de couverture, 21,4 cm x 20, 5 cm.

6 Pour approfondir la réception de la pensée et de la musique de Stockhausen au Québec, les lecteurs se référeront au numéro consacré à cette question par la revue *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 19, n° 2, 2009.

7 Je remercie le lecteur anonyme pour ses remarques utiles qui m'ont permis de préciser certaines des idées avancées dans une première version au sujet du logo de la SMCQ.

8 Anne-Marie Messier occupe le poste de directrice administrative de la SMCQ de 1986 à 1996.



Figure 5 : SMCQ, Programme du 167<sup>e</sup> concert, 25 septembre 1986, 1<sup>re</sup> de couverture, 10,7 cm x 27,7 cm.

À partir de la quatrième saison (1969-1970), de plus en plus d'éléments se trouvent sur la couverture : le titre du concert (s'il y a lieu) ; l'année et le rang de la saison ; le numéro de concert ; la date et l'heure ; le lieu. Considérant le programme de concert comme un outil de communication conçu par les organismes culturels pour informer les membres de l'auditoire, on constate que ces informations sont plus utiles à l'historien pour situer le contexte du concert qu'à l'auditeur déjà présent dans la salle.

À ces éléments de base, la direction de la SMCQ ajoute occasionnellement des slogans sur la page de couverture : « à l'œuvre depuis 1966 » est intégré dans le logo de la SMCQ sur les programmes de 1976 à 1979 ; « soyez absolument moderne » est inséré dans un bandeau supérieur des programmes de 1985 à 1986 (figure 6) ; « 20 ans de CRÉATION » figure sur les programmes de 1986 à 1987 ; remplacé par « 30 ans de concerts » en 1996-1997 ; puis « résolument contemporaine » en 2003-2004. Si certains de ces slogans sont de type informatif, d'autres portent une charge symbolique qu'il est opportun de commenter plus longuement.



Figure 6 : SMCQ, Programme du 159<sup>e</sup> concert, 10 octobre 1985, 1<sup>re</sup> de couverture,

13,7 cm x 20,4 cm.

En premier lieu, le slogan « Soyez absolument moderne » affiche une parenté indéniable avec le vers de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne » (*Une saison en enfer*, « Adieu », 1873), repris ensuite par les mouvements d'avant-garde<sup>9</sup>. Alain Bardel (2008) suggère de lire dans l'aphorisme rimbaldien un dénouement optimiste aux méditations anxieuses du narrateur du poème sur le salut de l'art et de l'humanité. Cette confiance en l'avenir repose cependant sur une condition (« il faut ») : s'affranchir du passé. Par l'adjectif « moderne », Rimbaud en appelle ainsi à la notion de progrès. Mais il y a des limites à une acceptation aveugle de la nouveauté. Selon Bardel, Rimbaud a ajouté l'adverbe « absolument » « pour qu'on comprenne qu'il ne s'agit pas d'être en admiration béate devant le monde moderne tel qu'il est mais plutôt de se tenir aux aguets, ouvert à tout ce qui pourrait survenir de radicalement neuf et mériter le nom de progrès » (Bardel 2008). Dans le slogan de la SMCQ, cette idée d'ouverture attentive à la nouveauté (« absolument moderne ») est encore présente, mais un passage s'opère depuis la nécessité d'être (« il faut être ») de Rimbaud à l'impératif d'être (« soyez »). Sous la forme d'un commandement, la SMCQ exhorte ses auditeurs<sup>10</sup> à s'engager personnellement pour le futur de la musique.

En second lieu, les programmes de la saison 2003-2004 portent la mention « résolument contemporaine ». Ce slogan révèle moins un ordre adressé à un groupe de tiers qu'une affirmation identitaire, le sujet implicite étant la SMCQ. En d'autres mots, l'organisme se définit lui-même, d'une façon franche et décidée (« résolument »), comme un représentant de la musique « contemporaine ». L'expression « musique contemporaine », quant à elle, renvoie, très largement, au répertoire de musique occidentale savante écrite après 1945 hors du système tonal, soit le noyau principal des œuvres diffusées par la SMCQ. En effet, la musique contemporaine, comprise dans son sens esthétique, réfère aux œuvres utilisant des systèmes d'organisation sonore tels le sérialisme, l'électroacoustique, ou la musique spectrale. La composition de la musique contemporaine présuppose donc une réflexion posée sur la musique en vue d'innover et de contribuer à son évolution historique (Deliège 2003). Ainsi, en se déclarant « résolument contemporaine », la SMCQ exprime fermement son identité musicale et son autorité par rapport aux œuvres contemporaines.

À compter de la 28<sup>e</sup> saison, 1993-1994, des images (photographies, dessins, illustrations) ornent ponctuellement la couverture des programmes de concert. De nature généralement conceptuelle (figure 7)<sup>11</sup>, les images de deux saisons se démarquent, car elles mettent à l'avant-plan le directeur artistique et musical de la SMCQ, Walter Boudreau. À la 37<sup>e</sup> saison, on voit une photo en noir et blanc de Boudreau en

9 Que le lecteur anonyme d'une version antérieure de cet article soit remercié de cette précieuse observation.

10 L'utilisation de la deuxième personne du pluriel indique que l'organisme s'adresse à un groupe de personnes dont il s'exclut.

11 Escal observe une tendance à l'abstraction dans le cas des pochettes de disque de musique moderne et contemporaine (1996, p. 34).

pleine action (figure 8). Pour la campagne de la 38<sup>e</sup> saison, on mise sur la marque de commerce de Boudreau : ses fameuses espadrilles rouges (figure 9).

Dans la société occidentale, les vedettes attirent le public dans les salles de concert, ce que défend la sociologue Nathalie Heinich dans son récent ouvrage *De la visibilité* (2012). Puisqu'en musique contemporaine les œuvres sont généralement peu connues du grand public, Walter Boudreau doit jouer ce rôle de tête d'affiche pour attirer de nouveaux auditeurs. La journaliste Dominique Olivier, dans un article pour l'hebdomadaire montréalais *Voir*, offre un témoignage de l'attraction qu'exerce Boudreau :

L'homme aux souliers rouges, le chef très « in » de la SMCQ, devenu il y a deux ans son directeur artistique, fait couler beaucoup d'encre depuis. Walter Boudreau, une personnalité pour le moins extravertie, dynamique et même survoltée, donne une image médiatique captivante. Le voir entrer en courant et en sautant sur la scène, diriger avec une énergie peu commune et ensuite lancer force baisers dans la salle, à grands gestes ostentatoires, est une expérience visuelle qu'on a rarement l'occasion de faire au concert, où dominant habituellement le sérieux et l'austérité (Olivier 1990).

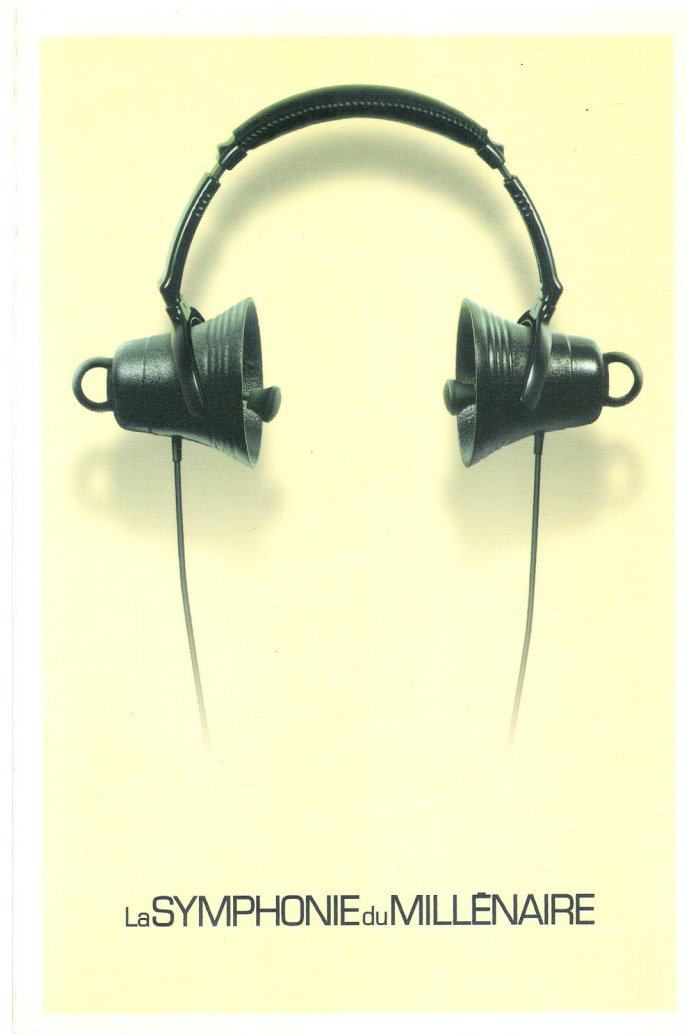


Figure 7 : SMCQ, Programme de la Symphonie du millénaire, 3 juin 2000, 1<sup>re</sup> de couverture,

15,1 cm x 22,6 cm, © Yvan Adam.

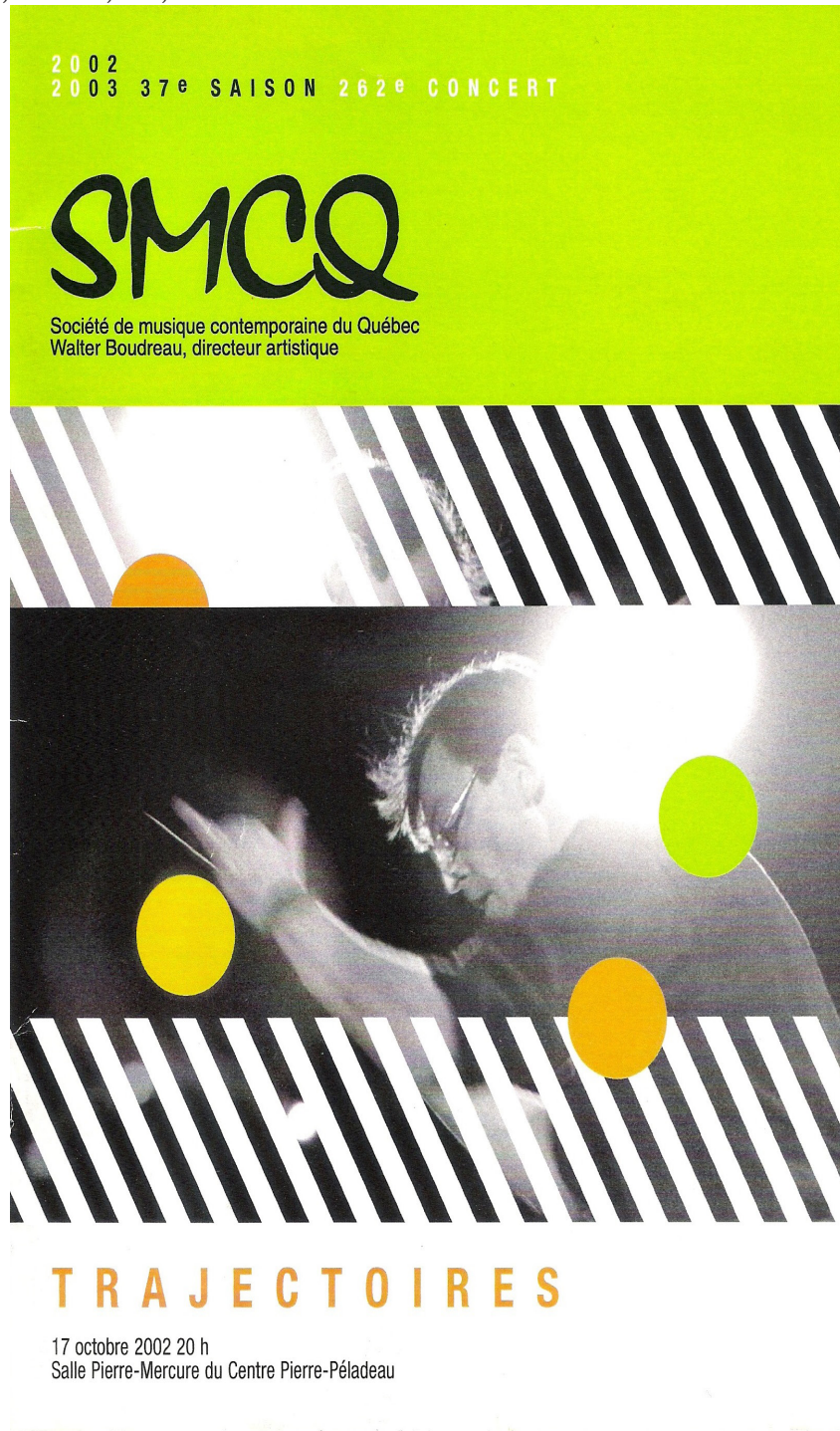


Figure 8 : SMCQ, Programme du 262<sup>e</sup> concert, 17 octobre 2002, 1<sup>re</sup> de couverture, 13,7 cm x 19,1 cm. Graphisme : Elastik / Photo : Walter Boudreau, © Bruno Massenet.



Figure 9 : SMCQ, Programme du 265<sup>e</sup> concert, 11 octobre 2003, 1<sup>re</sup> de couverture, 10, 7 cm x 27,7 cm. Graphisme : Elastik / Photo : Trio Fibonacci (Gabriel Prynne, André Ristic, Julie-Anne Derome).

La notion de visibilité, qui s'apparente à celle de vedettariat, permet de mieux comprendre le choix de ces images. Walter Boudreau, en tant que directeur musical et artistique, est le principal ambassadeur de la SMCQ. Les représentations des œuvres que l'organisme défend sont véhiculées à travers son image. Ainsi, comme le souligne Escal, à propos des illustrations des pochettes de disques, ces images forment un paratexte des œuvres interprétées en concert parce qu'elles préparent et structurent la réception des auditeurs (1996, p. 34).

La sociologie des textes fournit à la présente analyse un autre ensemble de paratextes non verbaux. Ainsi, McKenzie défend la théorie selon laquelle les formes physiques à travers lesquelles les messages sont transmis (format, découpage en sections, mise en

page, typographie, etc.) affectent le processus de production du sens de l'œuvre chez le récepteur (1991, p. 25-54).

À la SMCQ, il est intéressant de noter que la morphologie des programmes a changé plusieurs fois au fil des ans. Il y a eu le format livret, c'est-à-dire une feuille de format lettre pliée en deux sur le sens de la largeur (de 1965 à 1978, de 1982 à 1986, de 2009 à aujourd'hui; voir figure 6), le format carré (de 1978 à 1982; figure 4), et le format rectangulaire, c'est-à-dire une feuille de format lettre pliée en deux sur le sens de la longueur (de 1986 à 2009; voir figure 9). Les formats livret et rectangulaire ont été les plus populaires, car ils utilisent un format de papier standard, ce qui permet des économies en terme de papeterie et d'impression. Le format rectangulaire est sans doute une initiative d'Anne-Marie Messier, directrice administrative de 1986 à 1996, et co-proprétaire avec son frère de la coopérative de recherche et de production en communication Les Nuages. Le programme rectangulaire a connu une certaine longévité, même s'il paraît surdimensionné de prime abord. Il est long et étroit, mais facile à tenir en main et à consulter. Surtout, il se démarque des formats de programme usuels, suggérant par-là que la SMCQ occupe une position particulière dans le milieu de la musique contemporaine.

Enfin, on retrouve à l'intérieur du programme d'autres messages paratextuels situant les œuvres. Ceux-ci sont disposés dans un ordre précis, la configuration des sections ayant peu changé au fil du temps :

1. un mot de présentation rédigé par un des membres de l'équipe de la SMCQ<sup>12</sup>;
2. une page de présentation du déroulement du concert (titre, coordonnées, interprètes, compositeurs, titre de l'œuvre, effectif musical et minutage, partenaires; voir figures 1, 2 et 10);
3. les notices des œuvres (titre, nom du compositeur ainsi que ses dates et lieux de naissance et de décès, date et lieu de la première audition, description);
4. les notices biographiques des compositeurs;
5. la liste des interprètes;
6. les coordonnées et la présentation de l'équipe de la SMCQ, de l'équipe de production du concert, des bénévoles et des partenaires;
7. l'annonce du prochain concert de la SMCQ (à partir de la 12<sup>e</sup> saison);
8. les annonces des commanditaires et des partenaires (à partir de la 13<sup>e</sup> saison).

---

12 Maryvonne Kendergi, vice-présidente et organisatrice de la SMCQ, a longtemps réalisé cette tâche avec la participation occasionnelle de Serge Garant, directeur artistique de 1966 à son décès en 1986, ou encore de Jean Papineau-Couture, président de 1966 à 1972. C'est aujourd'hui Walter Boudreau, directeur artistique depuis 1988 qui signe les textes de présentation des concerts et, s'il y a lieu, un représentant des organismes partenaires.

SMCQ 2009-2010  
44<sup>e</sup> SAISON | 297<sup>e</sup> CONCERT

## VERS UNE ÉTOILE

6 DÉCEMBRE 2009, 16H | ÉGLISE DE L'IMMACULÉE CONCEPTION

|||||

### AU PROGRAMME

Jean Lesage, <i>Preludio quasi una fantasia</i> (création) Jean-Willy Kunz, orgue	4'30
Gilles Tremblay, <i>Vers une étoile (Compostelle II)</i> (1993) Jean-Willy Kunz, orgue Pierre Saint-Amand, scénographie	18'
Yves Daoust, <i>Chorals ornés</i> (2007-2008) Musique électroacoustique avec orgue Régis Rousseau, orgue Yves Daoust, diffusion	45'

Une coproduction de la SMCQ et du Conservatoire de musique de Montréal,  
présentée dans le cadre de la SÉRIE HOMMAGE / Gilles Tremblay.



Figure 10 : SMCQ, Programme de concert, 6 décembre 2009, 1<sup>ère</sup> de couverture, 14 cm x 21,5 cm.

À propos des éléments susmentionnés, il est nécessaire de préciser que les biographies des compositeurs ont fait leur apparition dans les programmes de concert de la SMCQ seulement à compter de la 17<sup>e</sup> saison (1982-1983). Auparavant, seules les dates et les lieux de naissance et de mort des compositeurs étaient mentionnés et intégrés dans la section des œuvres. De plus, les compositeurs sont généralement présentés après les œuvres puisqu'à la SMCQ, le souci d'établir un répertoire de musique contemporaine au Québec motive la décision de mettre les œuvres à l'avant-plan<sup>13</sup>. Toutefois, dans le cas d'un concert hommage, la SMCQ publie un programme de concert spécifique où l'attention est orientée vers le compositeur. En plus des éléments habituels, on retrouve dans ce type de programmes des témoignages, des extraits des écrits du compositeur célébré, des critiques de concerts, des extraits de partitions, la liste des œuvres du compositeur, etc.

Quant à la section dédiée aux interprètes, elle emprunte d'abord l'apparence d'une liste où l'on nomme le directeur artistique, les solistes et les musiciens engagés par

13 Nicolas Donin constate une pratique inverse dans le cas des programmes de salle de Domaine musical puisque les compositeurs étaient présentés avant les œuvres (2011, p. 41).

la SMCQ. À la 17<sup>e</sup> saison (1982-1983), les noms du directeur artistique et des solistes sont accompagnés d'une courte notice biographique et d'une photo (à partir de la 34<sup>e</sup> saison, 2004-2005). Ces changements dans le contenu des programmes témoignent de la place de plus en plus importante attribuée aux interprètes.

## LES NOTICES DES ŒUVRES

La comparaison des notices de quelques œuvres présentées à la SMCQ entre 1966 et 2013 permettra de dégager les principales caractéristiques de ces paratextes tout en discutant du sens induit par la SMCQ. Les œuvres choisies figurent parmi les plus jouées en concert par l'organisme : *Intégrales* (1924-1925) d'Edgard Varèse jouée 7 fois, les *Variationen*, op. 27 (1936) d'Anton Webern jouées 4 fois, ... *le sifflement des vents porteurs de l'amour...* (1971) de Gilles Tremblay interprétées 19 fois et *Zipangu* (1977) de Claude Vivier présentées 5 fois en concert. Cette sélection offre la possibilité de vérifier si les notes de programmes d'une œuvre sont rééditées ou demeurent les mêmes à chaque reprise et de comprendre les raisons et les effets de ces pratiques.

En premier lieu, l'analyse des textes révèle qu'ils sont majoritairement rédigés par les compositeurs eux-mêmes, plutôt que par un musicologue, un critique musical ou une personne issue de la SMCQ. À cet égard, Nicholas Cook rappelle que : « Le concept de musique comme matière première donne naturellement au compositeur une position centrale : il est à l'origine du produit » (Cook 2006, p. 32)<sup>14</sup>. Le compositeur fait donc figure d'autorité en musique et ses écrits sont considérés comme une source d'information privilégiée sur une œuvre. Ce sont donc vers eux que la SMCQ se tourne principalement pour rédiger ou fournir les notes de concert sur leur propre œuvre. Les exemples suivants présentent des particularités d'écriture des notices des œuvres.

Signé par le compositeur Gilles Tremblay, le paratexte accompagnant ... *le sifflement des vents porteurs de l'amour...* (figure 11), bien que succinct, éclaire l'auditeur sur la signification du titre de l'œuvre (« une citation du Cantique spirituel XIV de Saint Jean de la Croix »), fournit des pistes d'écoute (il y a deux étapes : « gels, pureté éclatante du silence, souffle, franges d'existence »; et « chaleur qui fond et fertilise dans des possibilités multipliées et sans fin »), évoque ses sources d'inspiration (« le *Resurrexit* et l'*Alleluia* de la messe de Pâques en plain-chant »), rappelle le processus de création (« les séances d'expérimentation à la flûte furent extrêmement utiles et stimulantes, surtout en ce qui concerne l'investigation des « *whistle tones* » ou harmoniques d'embouchure ») et nomme les dédicataires de l'œuvre (la mère du compositeur, Robert Cram et Ian Bernard). Cette note est également révélatrice de l'approche poétique du compositeur, connu pour la richesse de son vocabulaire et pour décrire les œuvres par des « concepts évocateurs d'images sonores » (Lefebvre 1995, p. 6)<sup>15</sup>.

14 « The concept of music being a kind of commodity naturally gives the composer a position of centrality, as the generator of the core product » (Cook 2000, p. 24).

15 Les lecteurs pourront constater d'eux-mêmes l'originalité de la pensée de Gilles Tremblay en se référant aux deux numéros de la revue *Circuit. Musiques contemporaines* (vol. 5, n° 1, 1994 et vol. 6, n° 1, 1995) consacrés aux écrits du compositeur, sous la direction de Marie-Thérèse Lefebvre.



Intégrales (1924-1925)*pour orchestre et percussion*

Les Intégrales furent conçues pour une projection spatiale. Je les construisis pour certains moyens acoustiques qui n'existaient pas encore, mais qui, je le savais, pouvaient être réalisés et seraient utilisés tôt ou tard.

... Tandis que dans notre système musical nous répartissons des quantités dont les valeurs sont fixes, dans la réalisation que je souhaitais, les valeurs auraient continuellement changé en relation avec une constante. En d'autres termes, ç'aurait été comme une série de variations, les changements résultant de légères altérations de la forme d'une fonction ou de la transposition d'une fonction à une autre. Pour mieux me faire comprendre — car l'oeil est plus rapide et plus discipliné que l'oreille — transférons cette conception dans le monde visuel et considérons la projection changeante d'une figure géométrique sur un plan, avec la figure et le plan qui tous deux se meuvent dans l'espace, mais chacun avec ses propres vitesses, changeantes et variées, de translation et de rotation. La forme instantanée de la projection est déterminée par l'orientation relative entre la figure et le plan à ce moment. Mais en permettant à la figure et au plan d'avoir leurs propres mouvements, on est capable de représenter avec la projection une image hautement complexe apparemment imprévisible; de plus, ces qualités peuvent être augmentées ultérieurement en laissant la forme de la figure géométrique varier aussi bien que ses vitesses...

Edgard Varèse

Ecuatorial (1934)*pour voix de basse, cuivres,  
instruments électroniques, percussion*

Le texte d'Ecuatorial est extrait du livre sacré des Maya-Quiché (du Guatemala) le *Popul Vuh*; c'est l'invocation de la tribu perdue dans les montagnes, après avoir quitté la "cité de l'abondance". Le titre suggère simplement les régions où fleurissait l'art précolombien. Je voulais donner à la musique la même intensité rude, élémentaire, qui caractérise ces oeuvres étranges et primitives. L'exécution devrait être dramatique et incantatoire, guidée par la ferveur implorante du texte, et suivant les indications dynamiques de la partition.

Edgard Varèse

*Figure 12 : SMCQ, Programme du 72<sup>e</sup> concert, 6 novembre 1975, p. 6, 17,7 cm x 21, 6 cm.*

Quant à elle, la notice des *Variationen*, op. 27 de Webern a évolué au fil du temps, entre autre parce qu'elle n'est pas rédigée par le compositeur. Ces différentes notices incluent généralement un extrait de correspondance de Webern avec la poétesse Hildegard Jones, comme dans la note de programme préparée par Louise Hirbour-Paquette pour le concert du 4 mai 1978 (figure 13), où le compositeur rend compte de l'avancement de l'écriture de l'œuvre et exprime l'espoir d'arriver à un aboutissement :

ANTON WEBERN  
Vienne, 1883 - Mittersill, 1945

Variations pour piano  
op. 27 (1936)

Très souvent dans les écrits de Webern revient cette phrase de Goethe sur les premières plantes du monde :

*La racine n'est pas différente de la tige, la  
tige de la feuille et la feuille de la fleur :  
ce sont des variations d'une même idée.*

Les *Variations op. 27* semblent être un exemple parfait de cette idée d'unicité. Il ne s'agit pas en effet d'un travail de paraphrase sur un thème déterminé. Le mot variation est ici l'expression d'une construction à partir d'un nombre minimum d'éléments constamment présents sous un aspect nouveau.

L'oeuvre est en trois mouvements : *Très modéré; Très vite; Souple et calme.*

Louise Hirbour-Paquette

*... Bonne période pour le travail. J'ai déjà fini une partie de ma nouvelle oeuvre. Je t'ai dit que j'écrivais quelque chose pour piano. Ce qui est achevé est un mouvement en variation; le tout formera une sorte de "suite". Dans ces variations, j'espère avoir réalisé quelque chose à quoi je pense depuis des années. Goethe dit un jour à Eckermann, qui s'enthousiasmait pour un nouveau poème, qu'en vérité il y avait pensé pendant "quarante ans"...*

Anton Webern  
lettre à Hildegard Jone,  
le 18 juillet 1936.  
(cité dans C. Rostand,  
Webern, Paris Seghers 1972)

Figure 13 : SMCQ, Programme du 107e concert, 4 mai 1978, p. 4, 13,8 cm x 21,7 cm.

Cette citation laisse entendre que cette pièce, sa seule oeuvre pour piano avec un numéro d'opus, occupe une place centrale dans la production webérienne. Les notes sur *Zipangu* de Vivier ont également été réécrites plusieurs fois. Lors du concert du 26 avril 1984, Vivier explique :

Autour d'une mélodie, j'explore, dans cette oeuvre, différents aspects de la « couleur ». J'ai tenté de « brouiller » mes structures harmoniques par

l'emploi de différentes techniques d'archet. Ainsi s'opposent un *bruit coloré* obtenu par pression exagérée de l'archet sur les cordes et les harmoniques pures, lorsqu'on revient à la technique normale.

Les notes du concert du 9 février 1995 sont signées par Serge Garant, compositeur décédé en 1986, ami de Vivier et premier directeur artistique de la SMCQ. Garant cite d'abord la notice écrite par Vivier, puis ajoute des informations supplémentaires afin de guider l'écoute des auditeurs :

La mélodie, dont parle le compositeur, est ici toujours présente. Au début et à la fin elle est clairement énoncée mais dans le reste de l'œuvre, elle subit toutes sortes de transformations.

Au final, pour les concerts des 7 mars 2008, 28 mai 2012 et 21 février 2013, c'est la musicologue Martine Rhéaume qui rédige la note. Rhéaume renvoie également à la notice de Vivier et insiste sur le timbre qui, plus que la mélodie, est au cœur de l'œuvre prouvant ainsi sa connaissance approfondie de l'œuvre :

Il devient clair à l'écoute que ces façons variées d'aborder les cordes créent l'intérêt de cette œuvre. On y entend la même mélodie sous la forme d'un dialogue entre cordes aiguës – d'où se détache parfois un violon solo – et cordes graves. Les cordes y sont en alternance très chantantes et très sombres; on trouve dans le grave une impression sinistre, et dans l'aigu, volontairement grinçante. S'insèrent des points de repère parfois légers et sautillants, parfois brusques et violents, haletants (Rhéaume, Programme du concert du 21 février 2013).

Alors que l'œuvre musicale, dans son identité idéale, est relativement stable (Escal 1996, p. 294; Genette 1987, p. 374), « son interprétation et son écoute l[a] renouvellent sans cesse, l[a] même ne revenant jamais que pour apporter du différent, ce qui fait qu'aucune histoire ne l'épuise » (Escal 1996, p. 294). Or la comparaison des notices démontre qu'il n'y a pas eu de changements significatifs dans les descriptions des œuvres présentées par la SMCQ. Depuis la fondation de l'organisme, les responsables des communications réutilisent fréquemment les mêmes notes, surtout si elles émanent de la main du compositeur lui-même. N'y a-t-il pas eu, en plus de quarante ans d'histoire, de nouvelles analyses, de nouveaux comptes rendus de ces œuvres? La réception des œuvres est-elle figée? Répondant à cette question par la négative, Genette et Escal insistent sur le caractère fonctionnel du paratexte :

Étant immuable, le texte est par lui-même incapable de s'adapter aux modifications de son public, dans l'espace et dans le temps. Plus flexible, plus versatile, toujours transitoire parce que transitif, le paratexte lui est en sorte un instrument d'adaptation : d'où ces modifications constantes de la « présentation » du texte (c'est-à-dire de son mode de présence au monde), du vivant de l'auteur par ses propres soins, puis à la charge bien ou mal assumée, de ses éditeurs posthumes (Genette 1987, p. 375).

Or les messages qui accompagnent [l'œuvre] à chaque publication, éphémères, se renouvellent et s'annulent sans cesse. Leur temporalité s'emballé, en quelque sorte. C'est qu'ils ont pour fonction de gérer *hic et nunc* le rapport de l'œuvre à son récepteur, réel ou putatif (Escal 1996, p. 294).

Il y aurait donc lieu de penser qu'en reprenant les mêmes notes, les organisateurs de la SMCQ tendent à négliger la réalité du public actuel. Néanmoins, on constate depuis quelques années un changement de la conduite éditoriale de la SMCQ. En effet, les programmes de concert des récentes séries rendant hommage à Vivier en 2008, Tremblay en 2010, puis Sokolovic en 2012, et Gougeon en 2014, ont été l'occasion de rédiger de nouvelles notes de programme à partir de sources variées : les écrits des compositeurs, certes, mais également des extraits de journaux témoignant de la réception à la création des œuvres, des témoignages, des extraits d'analyse ou des nouveaux textes rédigés par des musicologues.

Dans la perspective d'une révision des descriptions des œuvres, afin de les mettre à jour par rapport aux développements récents de l'histoire de la musique (par exemple, en situant les œuvres dans l'ensemble de la carrière des compositeurs), les responsables de la SMCQ devront tenir compte de la morphologie, de l'écoute et des attentes du public. Jean-Simon Robert-Ouimet présente une réflexion intéressante en ce sens dans le cadre de son mémoire de maîtrise (2012) que la SMCQ pourrait poursuivre et, dans une étape ultérieure, tester auprès de son public.

## CONCLUSION

Dans la lignée de la proposition d'une historiographie critique de la création musicale après 1945 d'Anne-Sylvie Barthel-Calvet, qui s'appuie sur cette multitude d'imprimés « qui excèdent les seules archives proprement dites d'un compositeur ou d'une institution; elle intègre et leur confronte des documents publiés (textes, programmes, etc.) plus ou moins spécifiques ou banaux, excluant de ce fait de récuser telle ou telle source documentaire » (Barthel-Calvet 2011, p. 11), le programme de concert constitue une mine d'informations originale sur les œuvres. À la base, le programme de concert (ou livret) est « édité pour accompagner le concert et a pour but de préciser ce qui va être joué. Il donne des informations plus ou moins développées sur les auteurs, les œuvres, les interprètes » (Lacombe 2009, p. 59). Dans le cas de la SMCQ, en plus des notes sur les œuvres, les textes de présentation des concerts rédigés par le directeur artistique ou des membres du conseil de direction, révèlent d'abondants détails sur le contexte de production et de diffusion des concerts, ce qui justifie l'analyse de ces objets à titre de paratextes de l'œuvre musicale.

Mis en réseau avec d'autres documents, le programme de concert permet une nouvelle lecture de l'œuvre menant soit à une explication de sa genèse, de son texte ou encore de sa réception. Cependant, ce document imprimé ne se limite pas à une collection de commentaires informatifs sur la musique qui sera interprétée lors du concert. Il comporte également des éléments significatifs d'analyse du fonctionnement de l'organisme (la composition des directions artistique et administrative, les partenaires, la liste des bénévoles, etc.), des choix esthétiques opérés par l'organisme,

de l'organisation de la programmation musicale dans le cadre d'un concert (voir d'une saison de concerts), de la logique sous-tendant la présentation de la programmation musicale dans le programme de concert. En d'autres mots, ce type de document s'avère un précieux outil de réflexion historiographique pour les chercheurs en musique. Il est donc pertinent de réfléchir sur sa fabrication et son contenu afin de contribuer au développement de l'étude des sociétés de concerts.

## BIBLIOGRAPHIE

- Jesus Aguila, Jesus (1992), *Le domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard.
- Bardel, Alain (2008), « “Adieu” ou l'impossible adieu », [http://abardel.free.fr/petite\\_anthologie/adieu\\_commentaire.htm](http://abardel.free.fr/petite_anthologie/adieu_commentaire.htm), consulté le 17 février 2015.
- Bashford, Christina (2003), « Not just “G.”. Towards a History of the Programme Note », dans Michael Musgrave (dir.), *George Grove, Music and Victorian Culture*, New York, Palgrave Macmillan, p. 115-142.
- Bent, Ian (dir.) (1994), *Music Analysis in the Nineteenth Century*, « 2. Hermeneutic Approaches », Cambridge, Cambridge University Press.
- Botstein, Leon (1992), « Listening through Reading. Musical Literacy and the Concert Audience », *19<sup>th</sup>-Century Music*, vol. XVI, n° 2, p. 129-145.
- Campos, Rémy, et Nicolas Donin (2005), « La musicographie à l'œuvre. Écriture du guide d'écoute et autorité de l'analyste à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle », *Acta Musicologica*, vol. LXXVII, n° 2, p. 151-204.
- Cook, Nicholas ([1998]2000), *Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press. [Traduction française : *Musique, une très brève introduction*, Paris, Allia, 2006.]
- Couture, Ariane (2013a), « Institutions et création musicale à Montréal de 1966 à 2006. Histoire et orientations artistiques de la SMCQ, des Événements du Neuf, de l'ECM et du NEM », Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Couture, Ariane (2013b), « Parcours dans la programmation des concerts du Nouvel Ensemble Moderne », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 23, n° 3, p. 63-73.
- Dale, Catherine (2003), « The Analytical Concert Programme Note. Its Growth and Influence in Nineteenth-Century Britain », *Music Analysis in Britain in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, London, Ashgate.
- Dal Molin, Paolo (2011), « Le répertoire des programmes de concert en France après 1945 : remarques sur la méthode et les enjeux. Notes de travail sur les Rencontres internationales de musique contemporaine (Metz, 1972-1991) », dans Anne-Sylvie Barthel-Calvet (dir.), *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, p. 51-78.
- Deliège, Célestin (2003), *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam. Contribution historiographique à une musicologie critique*, Sprimont, Mardaga.
- Donin, Nicolas (2011), « Pour une analyse des documents d'accompagnement du concert. L'exemple des programmes de salle du Domaine musical », dans Anne-Sylvie Barthel-Calvet (dir.), *Propositions pour une historiographie critique de la création musicale après 1945*, Metz, Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire, p. 31-49.
- Duchesneau, Michel (1997), *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga.
- Enthoven, Gabrielle ([1951]1967), « Playbill, Programme », dans Phyllis Hartnoll (dir.), *Oxford Companion to the Theatre*, London, Oxford University Press, p. 742-744.

- Escal, Françoise (1996), *Aléas de l'œuvre musicale*, Paris, Hermann.
- Fuld, James J. (1980-81), « Music Programs and Posters. The Need for an Inventory », *Notes*, vol. xxxvii, p. 520-532.
- Garant, Serge (1967), « Mot de présentation », Programme du troisième concert de la SMCQ, 5 avril 1967, p. 1.
- Genette, Gérard (1987), *Seuil*, Paris, Seuil.
- Heinich, Nathalie (2012), *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard.
- Hibberd, Sarah (2002), « Programme, Programme notes », dans Alison Latham (dir.), *The Oxford Companion to Music*, Oxford, Oxford University Press, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 19 novembre 2012.
- Lacombe, Hervé (2009), « Conception et méthode du RPCF (Répertoire des programmes de concert en France) », *Bulletin de l'AIBM Groupe français*, n° 17, p. 59-64, [www.rpcf-projet.fr/archives/526](http://www.rpcf-projet.fr/archives/526), consulté le 10 juillet 2014.
- Lefebvre, Marie-Thérèse (1994), « Éditorial », *Circuit. Musiques contemporaines*, vol. 5, n° 1, p. 5-7.
- Richard Macnutt, Richard (2002), « Programme [program] », dans Alison Latham (dir.), *Oxford Music Online*, Oxford, Oxford University Press, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 19 novembre 2012.
- McKenzie, Donald F. (1991), *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie.
- Olivier, Dominique (1990), « Walter Boudreau – L'homme-orchestre », *Voir*, Édition du 30 août au 5 septembre 1990.
- Pasler, Jann (2007), « Concert Programs and their Narratives as Emblems of Ideology », *Writing through Music. Essays on Music, Culture, and Politics*, New York, Oxford University Press, p. 365-416.
- Robert-Ouimet, Jean-Simon (2012), « La médiation musicale. Le cas de la note de programme et de l'intervention orale », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal.
- Simeone, Nigel (2001), « Programme note », dans Laura Williams Macy (dir.), *Grove Music Online*, [www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com), consulté le 19 novembre 2012.
- Société de musique contemporaine du Québec (1965-2013), programmes de concert, archives personnelles de l'auteure.

# Musique et effets sonores dans *Star Wars : Épisode II – L'attaque des clones.* Une alliance conflictuelle?

Chloé Huvet

## Résumé

De récents travaux consacrés à la saga *Star Wars* soulignent la contrepartie problématique du perfectionnement sonore : la pléthore des effets sonores ferait passer la musique au second plan voire la rendrait inaudible – en particulier dans ce second épisode. Le compositeur et le concepteur sonore eux-mêmes évoquent dans leurs entretiens une rivalité constante. Notre article propose ainsi d'interroger dans quelle mesure et selon quelles modalités les interactions entre musique et bruitages parviennent à dépasser une simple alliance conflictuelle. Il s'agira aussi de dégager les significations dont elles sont porteuses au regard des images et du dialogue. La fluctuation de la primauté des effets sonores ou de la musique n'est en effet pas anodine, tant sur le plan dramatique que narratif. En outre, on peut observer une musicalisation des bruitages qui, loin d'assumer une simple fonction illustrative ou d'« effet de réel », sont véritablement donnés à entendre pour eux-mêmes.

Mots clés : effets sonores ; musicalisation ; musique de film ; *Star Wars* ; John Williams.

## Abstract

Recent publications on the *Star Wars* saga underline the flip side of sound improvement : the plethora of sound effects is said to eclipse the orchestral score, sometimes to a point of inaudibility – in this second episode in particular. In their interviews, the composer and the sound designer themselves allude to a constant rivalry. This, our article questions to what extent and in which way the interactions between music and sound effects succeed in exceeding a mere conflicting alliance. We will also bring out what significations they bear regarding the images and the dialogue. Indeed, the fluctuation of primacy of sound effects or music is hardly insignificant regarding the narration and the dramatic situation in which they occur. Furthermore, we can notice a musicalization of sound effects which, far from taking on a mere illustrative function or just displaying a “realistic effect,” are truly heard for themselves.

Keywords: film music; musicalization; sound effects; *Star Wars*; John Williams.

Dès la sortie de *Star Wars : Épisode IV – Un nouvel espoir* (*A New Hope*, 1977), la saga créée par George Lucas place la dimension sonore dans son ensemble au premier plan. Le film marque en effet le grand retour d'un style d'écriture pour grand orchestre symphonique, jugé désuet et délaissé au profit de *playlists* au succès commercial certain dans les productions des années 1960-1970. Ce retour est affirmé dès le générique de début par un synchronisme éclatant entre musique et image, précédé de la fanfare du studio puis d'un grand silence accompagnant l'énigmatique et mythique « Il y a bien longtemps, dans une galaxie lointaine, très lointaine...<sup>1</sup> », en lettres bleues sur fond noir. Conjointement à la partition symphonique de John Williams, la richesse et l'inventivité des effets sonores conçus par Ben Burtt concourent au « retour en grâce de la dimension sonore », pour reprendre l'expression de Laurent Jullier (2005, p. 49).

Les progrès techniques jouent également un rôle important, notamment l'apparition du système de filtrage *Dolby Stereo* en 1977, qui valorise la richesse du son déployé, permettant aux spectateurs de percevoir des éléments sonores à la fois très aigus et très graves, inaudibles auparavant. Le son est véritablement perçu par tout le corps du spectateur, qu'il enveloppe et fait vibrer (Sonnenschein 2001, p. 70-71). Portant un grand intérêt dès ses premières réalisations au son et aux systèmes de reproduction sonore, Lucas invente en 1981 le THX, une certification technique assurant une uniformisation de la qualité de diffusion sonore dans les salles de cinéma (Buhler, Neumeyer et Deemer 2010, p. 398).

À la suite du premier épisode de la trilogie républicaine<sup>2</sup>, *L'attaque des clones* utilise le système *Dolby Digital Surround EX*, qui permet de diffuser le son sur huit canaux différents (Cathé 2007, p. 61) et d'accroître considérablement la palette sonore : le spectre utilisé est plus large, enrichi dans ses extrémités opposées (aigu et grave). Le système de diffusion permet des contrastes marqués de dynamique, et accroît les possibilités de spatialisation et de différenciation sonore :

[Le son numérique *surround*] est capable de déployer et de reproduire des sons dans toute l'étendue des seuils d'audition de l'oreille humaine, de 20 Hz à 20 000 Hz. Aucun système sonore adopté massivement au cinéma avant le son numérique *surround* n'offrait cette possibilité (Kerins 2011, p. 79)<sup>3</sup>.

---

1 « *A long time ago, in a galaxy far, far away...* » ; notre traduction.

2 Afin d'éviter toute confusion pouvant être introduite par les terminologies « ancienne trilogie »/« nouvelle trilogie » ou « première trilogie »/« seconde trilogie », nous préférons emprunter les termes de « trilogie impériale »/« trilogie républicaine » à Pierre Berthomieu, plus clairs et pertinents dans la mesure où la trilogie initiale se concentre sur la lutte entre les Rebelles et l'Empire galactique, tandis que la plus récente s'intéresse au fonctionnement de la République démocratique, sa chute progressive et l'avènement de l'Empire, voir Berthomieu 2011, p. 521-544.

3 « *[Digital surround sound] is able to contain and reproduce sounds in the full range of human hearing, from 20 Hz to 20,000 Hz. No widely adopted film sound system prior to DSS offered this capacity* » ; notre traduction.

Cependant, les récents travaux consacrés à ce sujet soulignent la contrepartie problématique du perfectionnement du son dans la saga (Berthomieu 1997, p. 96-97; Desbrosses 2011, p. 55-66; Leprêtre et Michel 1999, p. 42-44) : la place de plus en plus importante qu'occupent les effets sonores<sup>4</sup> feraient passer la musique au second plan, voire même la rendraient inaudible – en particulier dans ce second épisode. Le compositeur et le concepteur sonore eux-mêmes évoquent dans leurs entretiens la rivalité entre les effets sonores et la musique. Dans le sillon ouvert par l'article de Philippe Cathé (2007, p. 53-59), qui propose d'interroger la bande-son dans sa globalité afin de sortir de la traditionnelle bipartition exclusive musique/bruitages, nous interrogerons ces assertions et ces prises de position afin d'en vérifier la légitimité.

Il s'agira ainsi de montrer dans quelle mesure et selon quelles modalités les interactions entre musique et effets sonores parviennent à dépasser une simple alliance conflictuelle dans ce deuxième épisode de la saga. Nous tenterons également de dégager les significations dont elles sont porteuses au regard des images et du dialogue. Après avoir recontextualisé et défini cette « guerre des sons » (Berthomieu 1997), nous établirons que le film repose sur une complémentarité essentielle entre musique et bruits. Enfin, nous nous interrogerons sur la musicalisation des effets sonores qui se dessine dans cet épisode. Nous avons pu avoir accès à certaines partitions manuscrites auprès de l'orchestrateur Conrad Pope, mais n'avons malheureusement pas obtenu l'autorisation de les reproduire. Nous indiquerons donc certaines observations faites à partir de ces manuscrits sans toutefois proposer de reproduction des mesures concernées. Néanmoins, pour les scènes où nous ne disposons d'aucun support, nous avons proposé notre transcription réalisée à l'oreille de l'accompagnement musical.

## MISE EN CONTEXTE DE LA RIVALITÉ ENTRE LES ACTEURS DU SONORE

### *Un consensus critique dénonçant la prolifération des effets sonores au détriment de la musique*

Alors que l'on trouve pléthore d'articles de revues non spécialisées sur *Star Wars*, la littérature musicale sur la saga n'est finalement pas si conséquente. Aussi bien en langue étrangère que française, les travaux de recherche proprement musicologiques sont relativement peu nombreux, et concentrent leurs analyses autour de quelques grands axes. Le lien entre le langage de John Williams et celui des compositeurs savants des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (Rossi 2011, p. 113-140) – en particulier Richard Wagner<sup>5</sup> et Gustav Holst<sup>6</sup> –, a ainsi beaucoup attiré l'attention des chercheurs, qui choisissent souvent la trilogie impériale comme support de leurs analyses.

Dans son mémoire de musicologie, Bill J. Poché (1995) adopte une approche purement analytique des suites orchestrales issues de la trilogie impériale. Les rapports avec l'image y sont peu développés tandis que la question des effets sonores

---

4 Voir à ce sujet Whittington 2009, p. 564.

5 Voir notamment Paulus 2000, p. 153-184; voir aussi Gonin 2011, p. 95-112.

6 Voir Billard 2003. Si l'approche s'avère relativement délayée, quelques pages sont consacrées à la trilogie impériale, évoquant les résurgences des *Planètes* de Holst dans la musique de John Williams – en particulier le premier mouvement, « Mars, celui qui apporte la guerre ».

est totalement occultée. La même observation peut se faire au sujet du mémoire de Mathias Roger (2004) étudiant les procédés narratologiques dans la musique de la trilogie impériale, ou du très récent ouvrage d'Emilio Audissino (2014), consacré au retour du style classique hollywoodien dans trois partitions phares de Williams. Hormis l'article de Cathé cité plus haut, à notre connaissance, aucun travail analytique d'envergure articulé autour des relations musique/bruitages dans la saga ne semble avoir été encore entrepris.

Pour autant, lorsque cette question est abordée, un consensus critique se dessine pour dénoncer l'écrasement de la musique sous les effets sonores, cristallisé dès l'*Épisode IV – Un nouvel espoir*. Le perfectionnement de la définition sonore permis par l'avènement du *Dolby Stereo* en 1977 puis du son multipistes THX est en effet loin de faire l'unanimité. Ainsi, d'après Claude Bailblé, les systèmes de diffusion sonore multicanaux conduisent à une « surenchère d'effets spéciaux à l'image comme au son » et à une « utilisation commerciale "tapageuse" [exaltant] le sensoriel (l'effet pour l'effet) » (Bailblé 1998, p. 239). Ses propos concentrent en filigrane l'ensemble des critiques adressées au cinéma de divertissement, dont le statut devient suspect dès lors qu'il est commercialement rentable et qu'il met en œuvre une esthétique du spectaculaire exploitant les possibilités offertes par la technologie.

Avec l'avènement du mixage numérique et du système *Dolby Digital Surround EX* dans la trilogie républicaine, les équilibres sonores établis dans la trilogie précédente ont dû être repensés. L'enrichissement conséquent de la palette sonore permis par les progrès techniques dans la trilogie républicaine a suscité de nombreuses critiques dans des travaux récents. Selon Pierre Berthomieu, cette meilleure définition du son s'avère problématique et pénible :

[Les] bruitages, les effets sonores (rayons laser et autres explosions) ont acquis une présence qui rivalise avec la musique. Rivalité douloureuse et gênante quand l'un masque l'autre (au détriment de la musique) en un mixage discutable et avec un résultat éprouvant pour les oreilles (Berthomieu 1997, p. 97).

La récente thèse d'Emilio Audissino sur le néoclassicisme williamsien va également dans ce sens. L'auteur y dénonce un effet de mode auquel Lucas se serait plié et déplore :

Dans la nouvelle trilogie de *Star Wars* [...] la musique occupe moins de place dans le mixage audio comparé à la trilogie précédente. Dans les séquences d'action, elle disparaît presque au profit des effets sonores/bruitages (le matériel de base pour le mixage est composé de plus de 200 pistes de matériel sonore) (Audissino 2012, p. 372)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> « Nella nuova trilogia di *Star Wars* [...] la musica ha meno spazio nel messaggio audio rispetto alla trilogia precedente, e nelle sequenze d'azione sembra quasi soccombere sotto lo spesso strato di effetti sonori – 200 tracce audio costituiscono il materiale di partenza per il messaggio » ; notre traduction.

Le déséquilibre supposé entre bruits et musique prendrait une ampleur particulière au sein de ce second épisode, comme l'affirme Olivier Desbrosses :

Bien loin de l'élément essentiel à la narration qu'elle constituait sur la première trilogie, la musique est y désormais utilisée plutôt comme un papier peint musical, parfois à peine audible tant elle est écrasée par un volume d'effets sonores en constante augmentation (Desbrosses 2011, p. 55).

Sous la plume de différents chercheurs et journalistes se retrouvent ainsi les mêmes constats, avec l'emploi de termes identiques et de critiques récurrentes. La condamnation systématique du nouveau mixage entre musique et effets sonores apparaît ainsi comme une constante du discours critique sur la trilogie républicaine. Le fait de considérer cette subordination de la musique aux effets sonores comme une faute de goût dérive de plusieurs présupposés esthétiques et historiques. Tout d'abord, comme le rappelle Martin Barnier, la critique des innovations techniques sur le plan sonore est une constante dans l'histoire du cinéma, et ce dès la fin des années 1920 :

Au discours empreint d'enthousiasme à l'endroit de la technologie se développant entre les années 1890 et les années 1920 [succède] l'amour/haine que les journalistes et historiens du cinéma éprouvent à l'égard des « nouvelles technologies » après 1928 (Barnier 2013, p. 36).

Le discours critique sur le perfectionnement du son numérique puise ainsi ses racines dans cette tradition historique, associant de manière récurrente amélioration technique et artifice. Il n'est dès lors guère surprenant que cette assimilation réductrice s'exalte particulièrement dans le genre du cinéma-spectacle, comme le rappellent James Buhler, David Neumeier et Rob Deemer : « La qualité supérieure de la reproduction sonore est allée de pair avec le spectacle filmique, une situation qui continue, ironiquement, à faire d'un son riche, plein, et aux textures travaillées, un signifiant de l'artifice » (Buhler, Neumeier et Deemer 2010, p. 398).

La soumission jugée problématique de la musique aux bruitages trouve une autre source dans le discours auctorial et la sacralisation de l'« œuvre » musicale, caractéristiques des puristes de la musique de film<sup>8</sup>. Ce type de discours, envisageant la partition comme un tout en soi, pouvant être appréhendé comme totalement indépendant des images, apparaît pour le moins hasardeux dans le cadre de la musique de cinéma, en raison de sa dimension fondamentalement collective. Cette posture critique, où transparait une sanctuarisation de l'objet musical, envisagé comme une Bible, ne peut tenir dans le contexte collectif qu'est la création cinématographique, surtout à l'ère de la généralisation du numérique. Il s'agit d'une vision éminemment utopique et déconnectée à la fois des impératifs économiques, d'efficacité, et des réalités technologiques qui président à la réalisation d'un film. Cela est d'autant plus vrai dans le cas d'un *blockbuster* comme *Star Wars*, gouverné par une nécessité de rentabilité, comme le met en valeur la définition de Warren Buckland : « Un *blockbuster* peut être

---

8 Voir à ce sujet l'analyse éclairante qu'en fait Sergi (2004, p. 77-79).

défini selon deux variables : les sommes colossales investies dans la production et le marketing, ainsi que le montant des revenus reçus<sup>9</sup> » (Buckland 2006, p. 17).

Dans cette perspective, il convient de souligner que William Whittington est l'un des rares chercheurs à renverser cette argumentation sacralisant la musique de cinéma. Ainsi, selon lui, une subordination des bruitages à la musique dans certaines scènes peut à l'inverse être importune à la fois sur le plan narratif et expressif. En s'appuyant sur une analyse de plusieurs *blockbusters* contemporains tel *Van Helsing* (Sommers 2004), l'auteur démontre que l'accompagnement musical « gâche » l'effet de la séquence de lycanthropie et son impact dramatique en recouvrant les effets sonores (Whittington 2013, p. 69-70).

Le discours critique faisant état de problèmes d'équilibres sonores, où le « mixage sonore fris[era]it parfois l'irrespect » (Leprêtre et Michel 1999, p. 42) vis-à-vis de la partition musicale, ne tient en outre pas compte des normes qui régissent le mixage du cinéma commercial contemporain. Celui-ci est tout d'abord soumis à l'impératif d'intelligibilité du dialogue (Blake 2002), tandis que la musique s'avère secondaire par rapport aux bruitages – notamment dans les scènes d'action, particulièrement abondantes dans les *blockbusters* : « [L]es effets sonores sont habituellement placés au premier plan de la piste son, où la musique lutte souvent pour attirer l'attention<sup>10</sup> » (Buhler, Neumeyer et Deemer 2010, p. 222). Le discours dominant s'avère déconnecté des réalités technologiques et des normes du mixage dans le cinéma *mainstream*, dont l'horizon d'attente sonore est le spectaculaire et l'inouï (Grainge 2008, p. 251-268 ; Dixon et Foster 2011, p. 38). Ces pratiques de mixage sonore répondent au paradigme de l'immersion spectatorielle, dominant dans les films de science-fiction contemporains (King et Krzywinska 2000, p. 90). La réflexion que nous développons dans cet article se positionne ainsi au sein de ce type de normes.

Enfin, la résistance manifestée par les critiques découle indéniablement de la remise en cause de la primauté traditionnelle de l'image suscitée par le perfectionnement des technologies sonores (Sobchack 2005, p. 2, 4 et 11 ; Sergi 2006). Comme le souligne Gianluca Sergi : « [*Star Wars*] témoigne d'une conception du son désireuse d'abandonner sa réserve habituelle et de pousser plus avant jusqu'à défier le rôle primordial de l'image<sup>11</sup> » (Sergi 1998, p. 14).

Or, à ce discours dominant biaisé et réducteur font écho les propos tenus par les artistes concernés, qui semblent aller exactement dans le même sens. Dans nombre d'entretiens accordés par Ben Burtt, le designer sonore de la saga évoque lui aussi une

---

9 « *A blockbuster can be defined in terms of two variables : the huge sums involved in production and marketing, and the amount of revenues received* » ; notre traduction.

10 « [*S]ound effects typically foregrounded in the sound track, with music frequently struggling for attention* » ; notre traduction.

11 « [*Star Wars*] suggests a concept of sound that is willing to abandon its traditional shyness and moves forward to challenge the primary role of the image » ; notre traduction.

rivalité entre l'équipe chargée de la musique et celle qu'il dirige, chacun possédant un point de vue différent (Bushkin 2005). À l'inverse, le *music editor* Kenneth Wannberg, qui a travaillé sur les six épisodes de la saga et qui joue un rôle clé au niveau musical, regrette la prééminence prise par les effets sonores (Bresolin 2002). La conciliation des divers composants de la bande sonore semble donc loin d'être évidente et relèverait d'âpres négociations où chacun des créateurs défend sa sphère d'intérêt.

*Un exemple significatif : la bataille sur Géonosis*

La tendance générale qui se dessine de ces articles critiques et de ces entretiens met ainsi au jour un mixage jugé problématique où la musique serait noyée sous la prolifération des effets spéciaux. Un exemple significatif de cette tendance intervient dans la dernière partie de *L'attaque des clones*, dans la scène de l'arène sur la planète Géonosis. Dans cette séquence, et en particulier dans la première partie, il s'avère en effet très délicat de percevoir avec clarté la musique. Par exemple, dans l'extrait suivant, l'accompagnement musical, qui repose sur des interventions de percussions (on peut percevoir des roulements de timbales et des coups de cymbale) et un motif nerveux aux cordes, basé sur des gammes fusées, est quasiment inaudible.



*Extrait vidéo 1 : Extrait en ligne tiré de Lucas 2002 (01:49:20) © Disney.*

La musique est étouffée par les hurlements de la foule, les cris des créatures puis l'intervention parlée du vice-roi Gunray.

Cet état de fait résulte tout d'abord de la multitude des effets sonores utilisés, qui occupent déjà une grande part de la bande son. La scène de l'arène mobilise à elle seule trois techniciens différents pour la création de tous les sons : Bruce Lacey s'est occupé des foules géonosiennes, des crashes et des impacts, Terry Eckton des lasers, et Burtt des créatures (Bresolin 2002). Par ailleurs, il convient de prendre en considération les conséquences de l'emploi du montage numérique à grande échelle vis-à-vis de l'accompagnement musical. Ne pouvant retoucher sa partition à chaque modification opérée par George Lucas, le compositeur s'est en effet vu contraint de supprimer le *cue* « 6M2 – Entrance of the Monsters » initialement prévu pour la scène de l'arène, et de proposer un réservoir de fragments musicaux :

J'avais composé et enregistré quelques bribes de musiques pour des moments précis. Il y avait aussi tout le matériel de l'arène – séquence elle aussi raccourcie – puis d'autres musiques d'action qui finalement n'ont pas été retenues. L'ensemble nous a amenés à un puzzle d'une quinzaine de minutes dont George, à travers mon monteur Kenneth Wannberg, avait le loisir de se servir pour couvrir certains moments du film. [...] Le reste ne fut qu'un

travail d'assemblage et de technique de montage [...] (Williams cité dans Lejeune 2002, p. 82).

L'accompagnement de cette séquence relève ainsi davantage du bricolage que d'un travail véritablement musical, qui impacte sur les équilibres sonores. Outre ces nouveaux fragments musicaux mis à disposition, il convient de remarquer l'emploi prédominant de musiques qui ne correspondent pas initialement à cette scène, mais sont issues de *Star Wars : Épisode I – La menace fantôme* (*The Phantom Menace*, 1999), générant un vaste patchwork où sont juxtaposés l'intégralité ou des extraits de différents *cues*<sup>12</sup>. Le court extrait vidéo 1 s'inscrit ainsi dans ce réseau gigantesque.

Au-delà du problème d'équilibre du mixage évoqué précédemment, le fait que la musique n'ait pas été composée spécialement pour accompagner ces actions est loin d'être anodin : dans l'ensemble de la séquence, en effet, lorsque la musique employée n'est pas celle conçue pour la scène, elle passe le plus souvent au second plan car elle n'obéit pas à la logique intrinsèque de la séquence et peine alors à trouver sa place parmi les effets sonores particuliers à tel ou tel moment. La spécificité de la scène n'a donc pas pu être prise en compte musicalement, contrairement à une autre séquence du début du film, la poursuite de Zam Wesell (étudiée plus loin), où dès l'écriture les choix d'orchestration et de rythme ont, précisément, été déterminés par la vitesse du montage, le déroulement et l'enchaînement des actions, et apparaissent comme un moyen de faire ressortir l'accompagnement musical malgré le caractère « chargé » de la bande sonore de cette scène.

## UNE STRUCTURATION SINGULIÈRE DES RAPPORTS ENTRE MUSIQUE ET EFFETS SONORES

La prolifération des effets spéciaux modifie donc les équilibres sonores de la saga et appelle une autre façon d'organiser et de hiérarchiser les différents composants de la bande sonore. En effet, de manière à ce que le film ne se résume pas à un déluge d'effets sonores, une ré-articulation du langage audio-musico-visuel va être mise en place pour assurer un équilibre entre effets sonores et accompagnement musical. Une analyse minutieuse de la bande sonore de l'*Épisode II* permet alors de démontrer que l'exemple de la séquence de l'arène de Géonosis prend la forme d'un cas isolé, loin d'emblématiser les rapports entretenus entre musique et effets sonores à l'échelle du film entier.

### *Une place importante ménagée au silence*

Tout d'abord, à l'encontre du « vacarme assourdissant » (Jullier 2005, p. 66) et ininterrompu soutenu par certains critiques, il est important de remarquer les nombreux effets de respiration ménagés au sein de la bande sonore, qui contribuent à aider et alléger l'écoute. Ceux-ci peuvent s'exprimer de différentes manières : des effets de silence créés par des micro-césures, des moments de silence total, ainsi que la

---

12 Il s'agit des *cues* « Activate the Droids », « The Gungans Retreat and the Queen Surrenders », « The Giant Squid and the Attack on Theed », « The Gungans March », « The Battle Rages On », « The Sith Spacecraft », « Anakin Defeats Sebulba », « Escape from Naboo », « Queen Amidala Warns the Federation », « The Droid Invasion » et la fin de « The Droid Battle ».

suppression de l'accompagnement musical à certains endroits qui aère la bande sonore et met en valeur les effets sonores. Cette attention accordée au silence est à mettre en rapport avec le perfectionnement technologique. En effet, comme le rappellent James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, l'un des mérites du son numérique est d'avoir entraîné une réévaluation du rôle expressif du silence : « Le son numérique en particulier a suscité une nouvelle approche du silence : [...] les films peuvent faire un usage efficace de sons extrêmement doux comme les bruits d'ambiance juste au-dessus des seuils d'audibilité » (Buhler, Neumeyer et Deemer 2010, p. 399).

Il pourrait à première vue sembler paradoxal de parler de silence dans un film musicalisé à environ 94% – qui plus est dans l'épisode comportant le plus de musique de la saga toute entière (Jullier 2005, p. 63)! Pourtant, une place certaine est accordée au silence, et ce à différentes échelles. Il peut tout d'abord prendre la forme d'un effet créé par des contrastes forts de volume ou de choix d'orchestration.

Au début du *cue* « 1M7A – Zam's Chase Pt. 1 », une respiration courte mais très nette est perceptible juste avant l'allumage du sabre laser d'Anakin. Cet « effet de silence » est généré orchestralement, par la disparition soudaine des *glissandi* de cordes *ff* et des interventions de timbales *sfz*. Leur succède un grand silence généralisé à l'ensemble de l'orchestre : les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les trombones, le tuba, la cymbale suspendue, le synthétiseur et le piano n'interviennent *ff* que sur la partie faible du dernier temps de la mesure. Si des fragments de gammes fusées sont énoncés par les cordes, ils sont d'abord joués en *decrescendo*, ce qui les rend très peu audibles à l'écoute, et renforce l'impression générale de silence. Un peu plus loin dans la même scène, un effet semblable proche du silence semblable est créé : tandis qu'Obi-Wan, accroché au droïde assassin, disparaît peu à peu au fond du plan, le son décroît au fur et à mesure grâce, là encore, à un changement d'orchestration. Les pupitres de bois, de cuivres, le xylophone, et le synthétiseur, dans des nuances allant de *ff* à *fff*, disparaissent brutalement, laissant la place à une cellule descendante en doubles croches aux altos et violoncelles. Ce contraste d'orchestration crée ainsi un effet de quasi silence juste avant la réplique d'Anakin « Restez ici<sup>13</sup> ».



Extrait vidéo 2 : Extrait en ligne tiré de Lucas 2002 (14:09) © Disney.

Un effet de coupure peut aussi être généré par la disparition momentanée des effets sonores et un accompagnement musical très discret, comme dans le *cue* « 1M6

---

13 « Stay here » ; notre traduction.

Zam's Dirty Trick ». R2-D2 est programmé pour surveiller la chambre de la sénatrice Amidala, mais Zam est parvenue à introduire des *kouhuns* (sorte de vers venimeux) à son insu. La fin des bips émis par R2-D2 après avoir balayé la chambre, en corrélation avec les longues tenues à l'accompagnement musical, crée un effet de césure dans la mesure où il n'y a aucun nouvel énoncé motivique ni aucune nouvelle attaque du son. De plus, l'orchestration de ce passage est très légère, dans une nuance générale *p*, avec l'emploi de cloches, d'un vibraphone, d'un marimba, d'un synthétiseur et d'un piano dans l'extrême aigu, tandis que tous les autres pupitres ont des silences, ce qui renforce là aussi le sentiment de repos. Cette « respiration » de la bande sonore est d'autant plus perceptible et importante qu'à ce court moment succèdent des clusters grinçants (superposition dissonante *do-ré bémol-mi bémol-mi bécarre-sol-la*) à la clarinette basse, aux bassons, contrebasson, cors avec sourdines métalliques, violoncelles et contrebasses, sur des *glissandi* descendants aux trombones avec sourdine *harmon*, de lents *glissandi* d'harmoniques *ad libitum* aux violons et des trémolos ascendants aux altos.



Extrait vidéo 3 : Extrait en ligne tiré de Lucas 2002 (13:33) © Disney.

La représentation du volume de ce même *cue* (figure 1), permet de visualiser très précisément cette respiration de la bande sonore perceptible à l'audition : le signal stéréo présente dans l'ensemble un volume sonore assez peu élevé, tandis que les micro-césures et les moments de repos apparaissent nettement au travers des rapides contrastes de dynamique. Comme le note Larry Blake : « En dépit de toutes les opportunités évidentes d'avoir un fort volume sonore, Lucas et son équipe sonore ont laissé l'*Épisode II* libre de passages inconfortablement bruyants<sup>14</sup> » (Blake 2002).

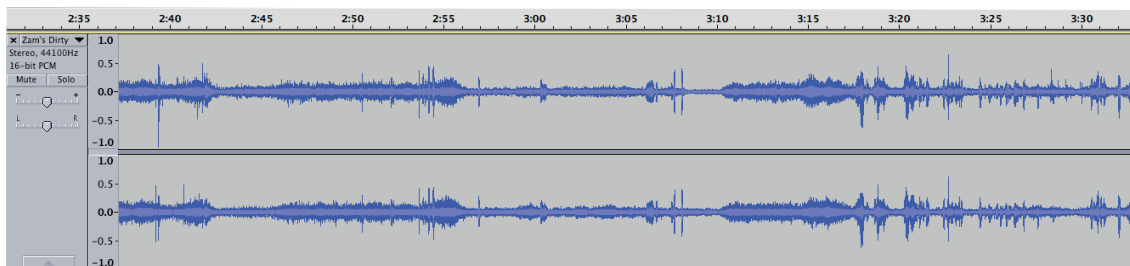


Figure 1 : Représentation de l'intensité du signal de 02:37 à 03:33 à partir du début de la scène.

14 « In spite of the obvious opportunities to be loud, Lucas and his sound crew have kept Episode II mercifully free of uncomfortably loud moments » ; notre traduction.

Enfin, la respiration de la bande sonore peut également être générée par la suppression de l'accompagnement musical – celle-ci pouvant durer de quelques secondes, comme lors du passage de Zam dans un tunnel au début du film, à une scène entière. Ces coupures se font soit pour apporter du confort à l'écoute en évitant un accompagnement sonore ininterrompu, soit dans un but dramatique.

Ainsi, la musique de toute la première partie de la scène de l'arène sur Géonosis, jugée trop présente, a été supprimée pour ne pas lasser le spectateur (Blake 2002). À l'inverse, dès sa conception, la majeure partie de la scène de la poursuite entre Obi-Wan et les Fett dans le champ d'astéroïdes n'est pas musicalisée, afin de permettre « aux effets sonores de vraiment passer au premier plan et d'être l'élément de la piste sonore qui porte la responsabilité principale du spectacle » d'après Ben Burtt<sup>15</sup>.

Le choix de ne pas utiliser d'accompagnement orchestral ne relève pas ici d'une volonté stérile de faire momentanément triompher les sons sur la musique. L'absence et le retour de la musique sont en effet loin d'être arbitraires : ils revêtent une importance particulière au regard de l'action, de la dynamique de la séquence et de la signification de l'alliance musique/image à ce moment précis. Le fait de n'avoir aucune musique accentue fortement la tension de cette scène de poursuite spatiale. Ce choix esthétique s'avère relativement inhabituel dans la saga<sup>16</sup>, où les scènes de poursuite dans l'espace tendent plutôt à être accompagnées par une musique à la texture et à l'orchestration denses. La puissance dramatique est dévolue aux seuls effets sonores, qui rendent les plans et les effets choisis d'autant plus oppressants : le spectateur se voit privé du guide que peut traditionnellement fournir la musique. Dès lors, l'accompagnement musical se voit lui aussi mis en valeur lors de son retour, et son placement résulte d'un choix délibéré, dicté là aussi par la progression dramatique de la séquence, comme le souligne Burtt :

Le compromis a été de démarrer la musique quand le missile est lancé. Finalement, c'est un bon moment pour la démarrer car c'est une escalade supplémentaire dans l'affrontement et cela donne une énergie supplémentaire à l'étape finale de la poursuite<sup>17</sup>.

Très audible, la musique refait son apparition lorsque les Fett pensent avoir triomphé et veulent achever Obi-Wan, donc à un moment où elle revêt une fonction dramatique essentielle. L'énergie recherchée par Burtt se traduit sur le plan musical par un accom-

---

15 Ben Burtt, Commentaires audio du DVD de *Star Wars : Épisode II – L'attaque des clones*, à partir de 01:04:05.

16 Cette pratique est une caractéristique du cinéma de George Lucas qui, dès ses premiers longs-métrages *THX 1138* (1970) et *American Graffiti* (1973), confie aux bruitages une charge dramatique traditionnellement assumée par la musique dans plusieurs scènes-clés : les effets sonores sont alors « utilisés en tant que substituts à la musique » selon Stephen Keane (2009, p. 460). « *[S]ound effects are used in place of music* » ; notre traduction.

17 Ben Burtt, Commentaires audio du DVD de *Star Wars : Épisode II – L'attaque des clones*, à partir de 01:04:05

pagement atonal avec une succession de motifs très courts – gammes fusées, grands arpèges ascendants parcourant rapidement un large ambitus, décrochages intervalliques importants, petites cellules de broderies en triolets au caractère insistant. Leur fréquente construction en *crescendo* accentue l'impression de jaillissement sonore et leur confère un fort élan vers l'avant, tandis que des accentuations irrégulières (temps forts ou temps faibles) aux cuivres accentuent le dynamisme général.

Sur le gros plan d'Obi-Wan qui tente de semer le drone, un motif descendant disjoint est joué à l'octave par trois trompettes et trois trombones, auquel répond une succession de broderies tendues jouées par les six cors à l'unisson avec les violons et les altos dans l'aigu. Après un début de séquence inhabituel qui se démarque d'un point de vue sonore comme on l'a vu, le retour de la musique met particulièrement en valeur le climax dramatique souhaité par le réalisateur : elle met en valeur la concentration du personnage et traduit un fort sentiment d'urgence. La primauté accordée à la musique dans les moments de tension et de suspense s'avère d'ailleurs être une constante de la saga dans la gestion des équilibres sonores. Cet état de fait peut s'expliquer par le rôle fondamental que joue l'accompagnement orchestral dans l'implication émotionnelle et l'immersion du spectateur : l'action représentée semble plus « réelle », plus entraînante grâce à la musique.

Au moment où Obi-Wan met son plan à exécution (plan du vaisseau qui largue les pièces détachées), le mouvement endiablé vers l'avant cesse, avec l'interruption soudaine des gammes fusées descendantes aux bois puis l'arrêt complet de la musique pendant près de trois temps. Un court motif retentit alors aux trompettes, auxquelles font écho les trombones dans un grand *crescendo*, sur une pédale de *la* grave aux timbales et cordes.

The image shows a musical score transcription for three parts: Trompettes (sons réels), Trombones, and Violoncelles et contrebasses. The music is in 4/4 time. The Trompettes part starts with a forte (f) dynamic and features a descending melodic line. The Trombones part also starts with a forte (f) dynamic and has a similar descending line. The Violoncelles et contrebasses part features a sustained low note with a sforzando (sfz) marking and a crescendo leading to a final note.

Figure 2 : Transcription à partir du film.

Son caractère héroïque et majestueux est généré par son profil ascendant l'importance des quintes et quarts justes, les timbres choisis, et sa régularité rythmique qui rompent avec ce qui a précédé sur le plan de l'accompagnement musical. Il met ainsi en évidence le courage et l'ingéniosité du Jedi, et semble annoncer la réussite de son stratagème. Immédiatement après, le drone explose dans les pièces détachées, confirmant ce que la musique venait de laisser présager.



Extrait vidéo 4 : Extrait en ligne tiré de Lucas 2002 (01:08:20) © Disney.

Il est intéressant de constater que l'explosion du drone donne lieu à une courte interruption de l'accompagnement musical. Elle met à la fois en valeur le son de la déflagration et permet également à la musique de ne pas être recouverte. Ce court arrêt de l'accompagnement orchestral met donc une nouvelle fois en valeur l'attention et la minutie dans la gestion du tressage des différents composants de la bande sonore, ainsi que la réflexion des concepteurs sonores sur la place de la musique.

#### *Une subtile alternance de primauté entre musique et effets sonores*

De cette réflexion est issu l'un des procédés majeurs d'organisation de la bande sonore mis en place dans cet épisode : la subtile alternance de primauté opérée entre effets sonores et musique. La mise en avant de l'un des composants de la bande sonore ne se fait pas forcément au détriment de l'autre, et relève de choix réfléchis. Un exemple particulièrement significatif intervient, comme le relève Laurent Jullier, « sur la chaîne de montage des droïdes géonosiens, [...] qui est un jeu de l'orchestre avec le bruit syncopé et métronomique des robots soudeurs en pleine action...» (Jullier, p. 65). Les ponctuations verticales d'accords parfaits de *la* mineur<sup>18</sup>, énoncées *ff* en homophonie et en homorythmie à tout l'orchestre, interviennent ainsi à chaque fois entre les pulsations mécaniques des machines, juste avant que la plaque de métal ne se rabaisse. Cette alternance singulière entre bruits et musique, accentuant le martèlement des machines, renforce le dramatisme et la tension de la scène, où Anakin, le bras soudé sur le tapis roulant, risque de se faire littéralement aplatis.

---

18 La vitesse de lecture de la musique est très légèrement supérieure dans le film par rapport à l'enregistrement initial (pour des raisons techniques liées au défilement de 24 images par seconde) ; la modification de la vitesse entraîne une transposition environ un demi-ton au-dessus de la hauteur originelle. Ainsi, à cet endroit, en raison de la différence de vitesse de défilement à l'intérieur du film, on entend un accord parfait de *si* bémol mineur – mais la fin de la piste bonus de la bande originale confirme qu'il s'agit bien d'un accord parfait de *la* mineur. Voir Williams 2002.



Extrait vidéo 5 : Extrait en ligne tiré de Lucas 2002 (01:41:55) © Disney.

Au-delà de ce jeu d'alternance régulière, il est important de souligner que la prééminence soit de la musique soit des effets sonores au sein d'une scène est loin d'être anodine, dépassant les simples rapports de rivalité voire de lutte constante souvent évoquées dans la littérature dominante sur la saga. Cette primauté est là encore différente selon la signification de la scène et l'orientation dramatique que le réalisateur souhaite lui donner.

Dans la scène où Anakin part en moto-jet à la recherche de sa mère Shmi, enlevée par les Hommes des Sables, la musique prend peu à peu le pas sur les effets sonores qui disparaissent même complètement, dans une parfaite inversion sonore de la scène du champ d'astéroïdes. Au lieu de conserver le son du moteur à un volume élevé tout au long de la scène, les créateurs sonores font ainsi le choix de ménager une place de plus en plus importante à la musique, de façon à soutenir le dramatisme de la scène. Il s'agit d'un des *cues* emblématiques de l'épisode précédent, « *Duel of the Fates* », qui accompagnait notamment le duel final entre Qui-Gon Jinn, Obi-Wan Kenobi et le Sith Dark Maul. Ici, l'accompagnement musical se fait par paliers, les différents pupitres venant s'ajouter au fur et à mesure, dans une amplification orchestrale progressive.

L'ostinato en *mi* mineur est d'abord installé en deux mesures par les cordes seules.

Figure 3 : Transcription à partir du film.

Son ambitus restreint, sa polarité autour du *sol* et son profil circulaire lui confèrent une dimension obsessionnelle, tandis que les notes étrangères (broderies, notes de

passage) qui émaillent l'accord parfait de mi mineur servant de base au motif renforcent son expressivité. L'interruption systématique du rythme régulier de croches piquées par une rapide descente conjointe en dactyle sur les temps faibles de chaque mesure génère un effet tourbillonnant et un mouvement vers l'avant très énergique appuyé par les interventions accentuées des contrebasses. Le mouvement contraire entre les violoncelles, les violons et les altos crée une ampleur sonore.

Le thème, chantant et majestueux, est ensuite énoncé par les cors en *mi* mineur.



Figure 4 : Transcription en sons réels à partir du film.

Fondé sur la répétition à l'identique de deux phrases (dont l'une est la quasi transposition de l'autre), il possède lui aussi un profil circulaire et un caractère obsessionnel, fortement marqué par la construction de la phrase mélodique en miroir, la succession de quatre notes conjointes étant rompue par un saut de septième mineure (puis de neuvième majeure) très expressif. La dernière phrase est contrepoincée en écho par les trombones et la clarinette basse, tandis que le piano, les timbales et les contrebasses accentuent chaque premier temps, amplifiant ainsi la profondeur et le caractère décidé de l'ensemble.

C'est sur cette même phrase que les effets sonores baissent considérablement en volume jusqu'à disparaître totalement. Il s'agit là d'un exemple significatif de ce que Jean-Claude Mari qualifie de « désolidarisation entre point de vue optique et point d'écoute microphonique » (Mari 2007, p. 71) : le point de vue sonore n'a pas changé pour le spectateur puisque le *speeder* est toujours situé à la même place au sein du plan et du champ de la caméra. Ce procédé de disjonction, qui n'est pas nouveau en soi, est néanmoins suffisamment inhabituel à la fois dans le genre du cinéma-spectacle et à l'échelle de la saga pour être souligné. Il s'agit d'une illustration particulièrement convaincante des stratégies mises en place par les créateurs sonores pour éviter un conflit entre musique et effets sonores, en faisant varier la primauté de chacun des matériaux sonores selon les besoins spécifiques de la narration. Cette diminution d'intensité des effets sonores amplifie par effet de miroir le *crescendo* de tous les pupitres de l'orchestre. L'ostinato gagne les pupitres de bois dans l'aigu et le chœur mixte fait une entrée très théâtrale, *f* accentué. Les paroles en sanscrit sont issues d'un ancien poème gallois du *Livre de Taliesin*, signifiant originellement : « Sous la racine de la langue, un combat tant redouté/Et un autre fait rage dans l'esprit » (voir Dyer 1999, p. 21). Williams les a condensées en quelques mots : « tant redouté/dans l'esprit » (*ibid.*).

Les interventions chorales, relativement courtes, au caractère très hiératique et dramatique, sont construites sur des groupes de deux mesures où sont énoncés des accords parfaits renversés à l'état de sixte sans la fondamentale, dans une succession

de degrés très simples. Au *crescendo* généralisé répond un élargissement de l'ambitus du chœur et une gradation vers l'aigu aux pupitres de cuivres : la tête du thème, énoncée par deux fois aux trombones qui contrepontent les interventions du chœur, passe ensuite aux cors, puis aux trompettes dans un court emprunt au ton voisin de *si* mineur. Enfin, l'ostinato seul conclut la scène dans un grand *crescendo*, et s'interrompt brusquement *ff* sur le volet faisant la transition avec le plan suivant.

Cette prééminence musicale particulièrement frappante revêt un sens important au niveau visuel et dramatique. Elle permet tout d'abord de renforcer l'ampleur du plan général suggérant la solitude et la détresse d'Anakin par la disproportion du personnage et du décor démesuré et inhospitalier qui l'entoure, et du plan d'ensemble où Anakin recueille des renseignements auprès des Jawas. Elle dramatise également le conflit intérieur du personnage, comme le souligne Williams :

[Je] suis entré dans l'esprit d'Anakin. [...] « *Duel of the Fates* » évoquait dans *La Menace Fantôme* autant les duels entre Dark Maul et Qui-Gon que les destins en général. Dans *L'Attaque des clones*, il n'y a plus qu'un destin et un duel. Le duel intérieur d'Anakin Skywalker. Je trouve que la transposition du morceau est sans équivoque et renforce la théâtralisation que George souhaitait (Williams cité dans Leprêtre 2002, p. 29).

Enfin, en accord avec l'usage expressif de la couleur, où les plans baignent dans une lumière rouge orangée crépusculaire, et la réduction du champ de vision sous l'effet de la vitesse dans le plan subjectif saccadé qui ouvre la scène et représente symboliquement la perte de contrôle d'Anakin sur lui-même, la mise en avant de ce thème musical semble annoncer de funestes événements. En effet, comme le souligne Jullier (2005, p. 64-65), « on nous suggère déjà qu'Anakin va être saisi d'une fureur de tuer digne du défunt Sith de l'épisode précédent ».

La primauté de la musique ou des effets sonores revêt donc une grande importance sur le plan dramatique. Dans un passage de la scène du *nightclub* où Zam s'est cachée, poursuivie par les Jedi, les effets sonores ont été volontairement mixés à un niveau inhabituellement bas par rapport aux normes du cinéma-spectacle<sup>19</sup> et aux films de science-fiction contemporains. Ce phénomène spécifique, que Michel Chion nomme « suspension<sup>20</sup> », est réservé à des moments bien particuliers dans la saga, comme c'est le cas ici. Selon Burtt, il s'agit tout à la fois de mettre en valeur la musique et de rendre plus crédible la situation dramatique :

---

19 Ce phénomène peut certes apparaître dans d'autres *blockbusters*, tel *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), mais il est alors utilisé dans un cadre très spécifique, et différent de *Star Wars* : il intervient dans des scènes de bataille, et est toujours corrélé à l'usage du ralenti, qui magnifie le courage du héros principal. La diminution ou la suppression des sons d'ambiance a alors pour but de susciter l'empathie pour le personnage et, par là même, d'accroître l'identification du spectateur. Voir à ce sujet Cooke 2008, p. 498.

20 Chion le définit comme un « effet dramatique audio-visiogène consistant, dans une scène de fiction dont le cadre suppose, pour nos habitudes audio-visuelles, la présence de certains bruits d'ambiance (naturels, urbains etc.), à interrompre ces bruits voire à les éliminer dès le départ, alors que les causes de ces sons continuent d'exister dans l'action et même dans l'image. L'effet ressenti est souvent celui d'un mystère ou d'une menace » (Chion 1980).

[À] l'origine, j'avais toute une cacophonie là-dedans – des gens qui jouaient et riaient, des tintements de verre. Et en plus j'avais un groupe musical qui jouait hors-champ. C'était juste trop pour la scène, qui portait sur la discrétion de Zam la chasseuse de primes. Pour que la musique puisse être efficace, elle devait employer des sons soutenus et non résolus. En conséquence, la seule façon d'entendre cette musique était de baisser artificiellement tout le reste. Si la scène était restée bruyante, vous n'étiez pas engagé à croire qu'il y avait un risque qu'Anakin ou Obi-Wan soit sur le point de se faire tirer dessus<sup>21</sup> (Burttt cité dans Clews 2002, p. 24).

En effet, dans cette scène, le *cue* « 2M1 – Zam is Eliminated » atteint peu à peu un niveau sonore très élevé, prenant le pas sur l'ambiance du bar et les conversations. Les dissonances des cuivres dominent nettement la scène pour renforcer la tension. À partir du gros plan sur Zam, le *crescendo* et l'amplification musicale progressive sont renforcés par l'ajout d'instruments à partir d'un simple ostinato syncopé de croches aux percussions, jusqu'à former un agrégat très dissonant de huit sons (*mi-fa-fa* dièse-*sol-sol* dièse-*la-do-ré* bémol). En parallèle, on remarque une diminution significative du niveau des bruits environnants, à laquelle le son numérique confère une force nouvelle (Chion 2003a, p. 152). L'accompagnement musical s'interrompt brusquement juste au moment où Obi-Wan dégaine son sabre laser : le grand *crescendo* aboutit sur un *ff* suivi de trois temps et demi de silence<sup>22</sup>.

Il est intéressant de constater que la primauté passe alors brièvement aux effets sonores. Le vrombissement du sabre et le cri de douleur de Zam se voient accentués par ce silence musical soudain, qui relève d'une volonté du compositeur : comme le révèle l'analyse du manuscrit, Williams intègre dans sa partition l'emploi du son du sabre laser – il note très précisément « le sabre se déclenche<sup>23</sup> » en haut de la mesure correspondante – en créant dans son écriture même une coupure soudaine à cet endroit précis. Un rapide coup de timbale dans le grave vient ensuite ponctuer l'action tandis qu'une tenue à l'unisson aux violoncelles et contrebasses renforce l'effet dramatique et met en valeur les différentes réactions des clients du bar.

---

21 « [Originally] I had a lot of cacophony in there – people playing games and laughing, drinks and glasses clinking. Plus I had an off-screen band playing. That was just too much, because the scene was about the stealth of Zam the bounty hunter. For the music to be effective it needed to use sustained, unresolved tones. Consequently, the only way you could hear that music was to artificially bring everything else down. Left as a noisy scene, you weren't drawn into the belief that there was a danger that Anakin or Obi-Wan was about to be shot » ; notre traduction.

22 En réalité, des trémolos *mf* de cymbale, grosse caisse et tam-tam sont présents mais la rupture importante dans l'écriture et la dynamique les rend très peu audibles.

23 Notre traduction de « *Sword Flash* ».



Extrait vidéo 6 : Extrait en ligne tiré de *Lucas* 2002 (23:09) © Disney.

Le type d'écriture musicale et l'orchestration choisis permettent ainsi de faciliter la cohabitation entre musique et effets sonores. Les exemples analysés permettent de contrebalancer la vision peu nuancée véhiculée par le discours dominant sur la trilogie républicaine : à l'encontre du vacarme uniforme souvent évoqué, les équilibres sonores résultent de choix réfléchis de la part des créateurs, de stratégies dictées par la recherche d'une efficacité maximale. En passant tour à tour au premier plan, loin de s'opposer de manière stérile, effets sonores et musique se complètent au service du drame et concourent de concert à la narration.

## UNE MUSICALISATION DES EFFETS SONORES

### *Une gestion de détail minutieuse des sons*

Au-delà de ces stratégies mises en place qui permettent de contrebalancer l'idée d'une « guerre des sons » entre musique et bruitages, un traitement minutieux des sons est réalisé par les concepteurs sonores de la saga. La prolifération des effets sonores constitue un défi d'autant plus important pour les techniciens que ces derniers cherchent à créer des sons de plus en plus individualisés. Un soin très particulier est alors apporté à la conception des bruitages eux-mêmes, et à la création de contrastes marqués à l'intérieur du tissu sonore général. Il est important de rappeler ici la singularité de ces recherches dans le genre du *blockbuster*. En effet, dans de nombreux films contemporains – tels *Les quatre fantastiques* (*Fantastic Four*, Tim Story, 2005) ou *Man of Steel* (Zac Snyder, 2013) –, le perfectionnement du son permis par le son numérique se fait au détriment d'une gestion de détail poussée et de respirations de la bande sonore<sup>24</sup>. Comme le souligne l'éditeur sonore George Watters, les réalisateurs ont tendance à privilégier un volume général presque uniformément fort, plutôt qu'à réaliser des contrastes sonores :

Avec tous les formats numériques disponibles de nos jours, certains réalisateurs veulent opter pour un mixage à un volume élevé [...]. Il devient difficile de les

24 Dans cette perspective, William Whittington déplore le volume uniformément élevé et la constance de la forte densité de la bande sonore, laissant peu de place au silence, dans les films *Armageddon* (Michael Bay, 1998) et *Matrix Revolutions* (*The Matrix Revolutions*, Larry et Andy Wachowski, 2003). Voir Whittington 2009, p. 566.

convaincre de conserver des niveaux bas. [...] La variation et le contraste sont la clé, pas le volume<sup>25</sup> (Watters cité dans Sonnenschein 2001, p. 51)

Ce souci de gestion minutieuse des contrastes sonores est au contraire porté à un niveau extrêmement fin dans *Star Wars*. En entretien, les concepteurs sonores expriment la volonté et la nécessité d'éviter un volume constamment élevé. Le mixeur Michael Semanick rappelle à cet égard :

Quand le son numérique est apparu, [...] c'était comme fêter Halloween pour la première fois. Vous mangiez tous les bonbons. C'était bon au début, mais vous finissiez avec un mal d'estomac. [...] Ce n'est pas une si bonne chose, d'être bruyant du début à la fin. Vous devez intégrer des nuances, comme une symphonie<sup>26</sup> (Semanick cité dans Blake 2002).

Le mixeur Rick Kline renchérit à propos de ses collègues de *L'attaque des clones* : « Michael et Gary étaient tous les deux très sensibles à l'intensité du volume. Je leur ai vraiment été reconnaissant de ne pas avoir cherché à achever le public<sup>27</sup> » (*ibid.*).

De ces prises de position et de cette pensée du sonore découle en premier lieu un traitement très contrasté des dynamiques, permis par les progrès technologiques en matière d'enregistrement et de reproduction du son. Au lieu d'encourager un volume général plus fort, ceux-ci favorisent dans cet épisode de *Star Wars* une grande disparité au niveau des nuances.

On relève ainsi de très nombreux exemples de décrochages sonores, qui créent des micro-respirations et participent de l'énergie d'une scène. En outre, le fait que tous les sons ne soient pas constamment au même niveau renforce le réalisme des actions représentées. La scène de poursuite dans Coruscant est ponctuée par ces nombreux effets de décroissement et de reprise très rapides du son, comme par exemple lorsqu'Anakin plonge en piqué pour rattraper Obi-Wan.

---

25 « With all the digital formats available today, some directors want to go for a loud mix [...] It becomes difficult to convince them to keep levels down. [...] Variation and contrast is the key, not volume » ; notre traduction.

26 « When digital sound first came out, [...] it was like going trick-or-treating on Halloween for the first time. You ate all the candy. It was good the first time, but you got a stomach ache. [...] It isn't so good to be loud from beginning to end. You have to build in dynamics, like a symphony » ; notre traduction.

27 « Michael and Gary were both very sensitive to loudness. I really appreciated that they were not out to kill the audience » ; notre traduction.

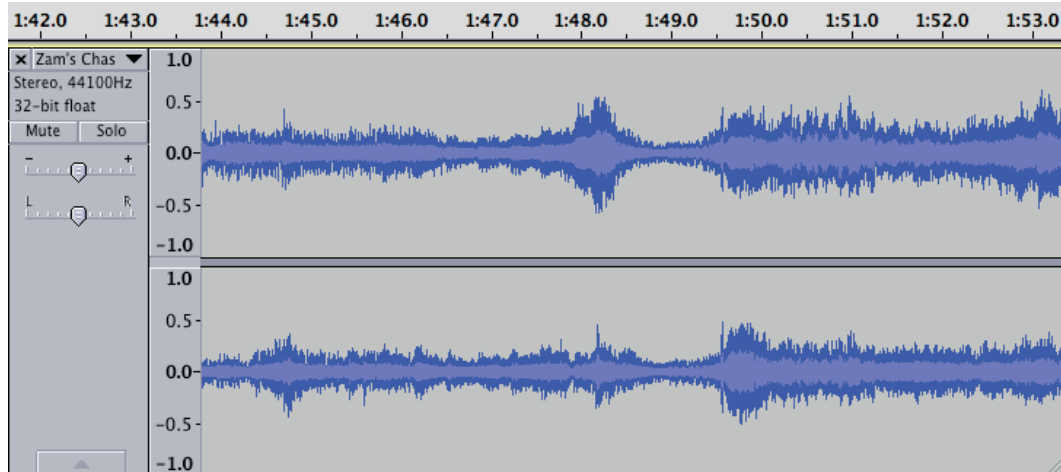


Figure 5 : Représentation de l'intensité du signal de 01:44 à 01:53 à partir du début de la scène.

La forme d'onde représentant le volume de ce passage est éloquent : on y voit très bien le son vibré du moteur augmenter et diminuer en moins d'une seconde, suivi d'un très court moment de calme avant l'augmentation correspondant au moment où Anakin pousse le moteur.



Exemple sonore 1 : Extrait sonore tiré de Lucas 2002  
(de 01:45 à 01:51 à partir du début de la séquence) © Disney.

Ces fluctuations rapides de volume, poussées à un degré extrêmement fin et travaillé sur la trilogie républicaine, visent à amplifier l'impression de mouvement et de spatialisation, en accentuant de manière saisissante la sensation de rapprochement et d'éloignement des objets à l'image, souvent en des intervalles de temps très brefs, de l'ordre de la fraction de seconde (Cathé 2007, p. 55). Cette attention à la mise en espace des effets sonores est portée à un tel niveau de précision grâce au perfectionnement technologique. Mark Kerins rappelle en effet le rôle non négligeable du numérique dans la création de ces effets de spatialisation accrue : « [Le son numérique surround représente le premier système massivement adopté où les sons peuvent se mouvoir non seulement à l'écran, mais aussi à travers tout l'espace de la salle de cinéma<sup>28</sup> » (Kerins 2011, p. 79). Un exemple significatif de ce traitement spécifique au son numérique intervient lorsqu'un panoramique vers la droite suit le rapprochement et l'éloignement du *speeder* de Zam. Le type de plan choisi et le traitement minutieux de ce son mettent en valeur la vitesse extrême du vaisseau. Burt crée pour la première

28 « [D]igital surround sound represents the first commonplace system where sounds can move not just across the screen but all throughout the theater ».

fois dans la saga un véritable effet *Doppler* (Bulher, Neumeyer et Deemer, p. 392-393), similaire à nos perceptions quotidiennes, exploitant les possibilités offertes par le numérique. Alors que la source sonore arrive à la hauteur de l'observateur (représenté par la caméra) puis disparaît peu à peu, le son émis se fait plus grave, glissant d'un demi-ton environ.



Extrait vidéo 7 : Extrait tiré de *Lucas 2002* (17:49) © Disney.

Signe de l'importance nouvelle de cet effet *Doppler* dans la saga, Burttt l'emploie une dizaine de fois au cours de la séquence, ainsi que dans la scène de l'ascenseur de *Star Wars : Épisode III – La revanche des Sith* (*Revenge of the Sith*, George Lucas, 2005).

La richesse des sons créés se révèle aussi au niveau du large éventail des fréquences utilisées, permis là encore par le développement des technologies. Au gain des aigus répond l'ampleur des graves, particulièrement importante pour Burttt qui explique :

En commençant avec *Star Wars*, et en continuant sans doute avec *Rencontres du troisième type* et de nombreux films issus de cette époque [...], il a été très vite découvert qu'une façon de donner à son film un réel paroxysme était d'avoir une piste son aussi profonde et rugissante et avec autant de basses que possible<sup>29</sup>.

La scène de poursuite dans le champ d'astéroïdes, par exemple, possède un spectre sonore relativement large (d'environ 30 Hertz à 15 500 Hertz d'après le sonagramme de la séquence), proche des seuils d'audition de l'oreille humaine. Ce spectre étendu ajoute au « réalisme » sonore et, comme le rappelle Cathé, joue aussi un rôle « enveloppant » pour le spectateur : « Les scènes d'action sont métamorphosées par l'adjonction de ces fréquences, comme perçues par tout le corps » (Cathé 2007, p. 60).

#### *Des effets sonores donnés à entendre comme des objets musicaux*

Hormis l'attention que chacun des créateurs accorde aux autres paramètres de la bande son, une autre facette de leur travail sur la saga mérite d'être soulignée. La minutie particulièrement poussée envers les effets sonores est corrélée à l'émergence du métier de designer sonore dans les années 1970, dont Ben Burttt et Walter Murch sont les plus éminents représentants. Formés tous les deux en cinéma à l'Université de Californie du Sud (USC), Burttt et Murch acquièrent de solides connaissances techniques

---

29 Ben Burttt, Commentaires audio du DVD de *Star Wars : Épisode II – L'attaque des clones*, à partir de 02:08:28.

et historiques, qui leur permettent de se positionner par rapport aux pratiques sonores préexistantes. Dans cette optique, Gianluca Sergi (2006) écrit : « Burttt possède l'esprit d'un historien, qui connaît bien le développement de l'art des effets sonores depuis les débuts de *King Kong*. D'une manière importante, les films eux-mêmes sont la source d'inspiration fondamentale de Burttt<sup>30</sup> ».

L'ambition de composition sonore globale que les concepteurs sonores nourrissent, héritée des recherches héritées des recherches sur les musiques concrète et électro-acoustique<sup>31</sup>, et plus généralement des expérimentations dans le répertoire savant du *XX<sup>e</sup>* siècle (Solomos 2013), s'avère novatrice dans le cinéma *mainstream* gouverné par des impératifs commerciaux de rentabilité. Par cette pensée du sonore, Burttt est à la recherche d'un autre type d'écoute, transposé du cinéma expérimental<sup>32</sup> au genre du cinéma-spectacle : les effets sonores y sont appréhendés non plus comme de simples bruitages informatifs ou utilitaires, mais « pour leur qualité acoustique, plastique, ou encore pour le potentiel d'évolution (dessin rythmique, enveloppe dynamique) qu'ils recèlent » (Mari 2007, p. 110-111). De là découle un nouveau plaisir de l'écoute au cinéma, comme le souligne Michel Chion : « une des trouvailles de *La guerre des étoiles*, fut [...] d'associer le spectateur à ce plaisir du bruitage » (Chion 2003b, p. 128).

Ce nouveau paradigme d'écoute est le corollaire d'une conception véritablement musicale des effets sonores eux-mêmes. À plusieurs reprises, Ben Burttt utilise un vocabulaire musical pour qualifier son travail : « les *Star Wars* sont toujours exigeants pour l'orchestration du son, l'orchestration des effets sonores, du dialogue et de la musique » (Burttt cité dans Bushkin 2005). Il est utile de rappeler à cet égard que la création d'effets sonores originaux est l'une des innovations majeures de Burttt, qui se démarque dès les années 1970 des pratiques dominantes consistant à puiser dans les banques de sons préexistantes des sonothèques des studios.

Dans de nombreuses séquences, les sons apparaissent ainsi comme de véritables objets musicaux, donnés à entendre pour eux-mêmes. La scène où Jango Fett, poursuivi par Obi-Wan, tente de se débarrasser de lui en larguant successivement deux charges sismiques est emblématique de cette « architecture sonore très sophistiquée », pour reprendre les termes de Sergi (1998, p. 14)<sup>33</sup>. On observe une mise en scène du son par le silence précédant l'explosion de la bombe, qui crée une rupture sonore totale et amplifie considérablement l'impact dramatique et expressif des bruitages. Le silence isole par deux fois cet objet sonore particulier qu'est la charge sismique et constitue un écrin qui met en valeur le timbre de celle-ci.

---

30 « Burttt has the mind of a historian knowing well how the art of *sfx* has developed from the early days of *King Kong*. In some important sense, movies themselves are Burttt's key source of inspiration » ; notre traduction.

31 Walter Murch revendique ainsi Pierre Schaeffer et Pierre Henry comme modèles ; voir Thomas 1989, p. 12.

32 Nous renvoyons ici tout particulièrement aux « partitions sonores » composées par Michel Fano pour le cinéma, notamment dans le film *L'homme qui ment* (Alain Robbe-Grillet, 1968).

33 « [A] very sophisticated sound architecture » ; notre traduction.

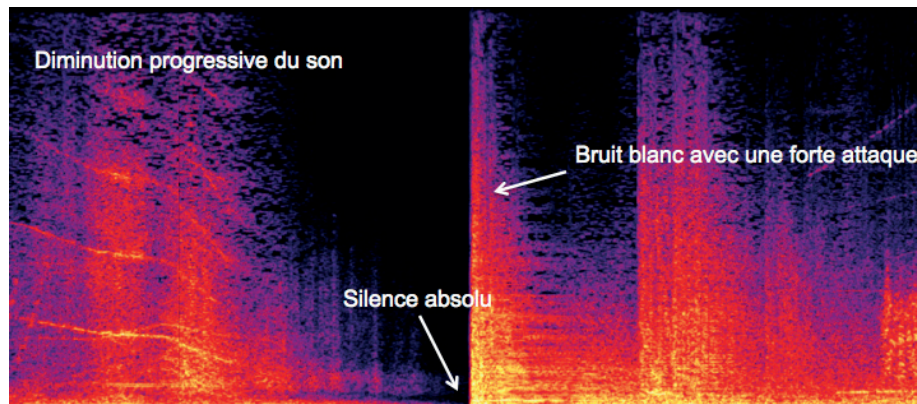


Figure 6 : Sonagramme de 00:48:54 à 00:56:06 à partir du début de la séquence.

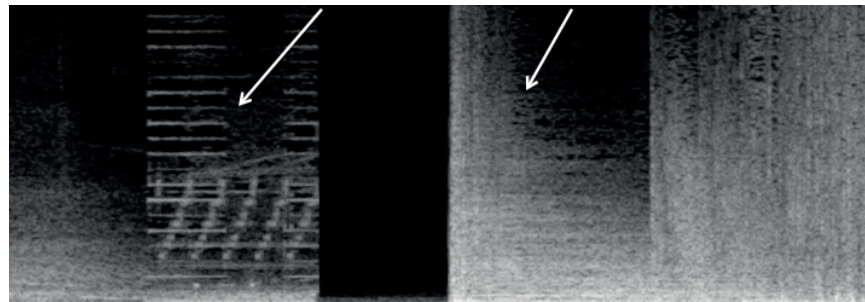


Figure 7 : Sonagramme de 01'00'52 à 01'06'19 à partir du début de la séquence.

De manière très intéressante, un décalage s'opère ainsi entre l'image de la sonde sismique qui, en heurtant un astéroïde, s'enflamme de l'intérieur et émet de vives radiations bleutées, et le silence absolu qui accompagne ces quelques secondes. Ce passage est très singulier et novateur non seulement dans l'univers de la saga, qui ne comporte à notre connaissance aucun autre exemple similaire, mais qui s'avère aussi sans précédent dans l'histoire du cinéma, comme le souligne Laurent Jullier :

Allant contre une tradition tenace qui veut qu'au cinéma le tonnerre gronde exactement en même temps que l'éclair luit (tradition qui heurte l'expérience ordinaire [...]), la « décharge sonore » est en effet une bombe qui décale de quelques secondes l'éclair et le bruit de son explosion (Jullier 2005, p. 66)...

En s'écartant des codes conventionnellement associés à ce type d'événement audio-visuel, Burt se distingue aussi des pratiques sonores les plus couramment répandues au cinéma où, comme le déplore l'ingénieur du son Daniel Deshays (2011), « le bruitage n'est guère utilisé comme lieu de création mais plutôt comme objet d'inscription d'un effet de réel, d'un réel calmé. [D'ordinaire] la vérité du bruitage est activée par la synchronisation qui confirme et verrouille les liens avec l'image ». Ici, le son ne confirme pas l'image ; au contraire, une disjonction particulièrement

saisissante est réalisée. Burttt rapporte lui-même<sup>34</sup> que le choix de placer une seconde de silence au moment de l'explosion n'est pas allé de soi et a suscité des résistances, preuve du caractère singulier et inhabituel d'une telle démarche dans le domaine des effets sonores.



Extrait vidéo 8 : Extrait en ligne tiré de Lucas 2002 (01:06:24) © Disney.

La dissociation surprenante entre image et son provoque une tension chez le spectateur puisqu'elle ne s'inscrit pas dans les conventions du genre. Passé l'effet de surprise de la première occurrence, le spectateur attend le son de l'explosion lorsque les Fett larguent la seconde charge sismique. Il s'agit d'une application particulièrement convaincante de cette attention nouvelle au son que Burttt cherche à mobiliser : à une écoute relativement passive (évidence de la synchronisation habituelle entre événement à l'image et bruitage correspondant), il substitue une écoute tendue vers un objet sonore.

Dans cette optique de musicalisation des bruitages, Burttt souligne aussi sa volonté de différencier en timbre et en dynamique les différents effets sonores, qui doivent fournir « un contraste dramatique » (Bresolin 2002) les uns par rapport aux autres. Cette différenciation timbrale est très importante dans la scène où Zam est poursuivie par les Jedi à travers Coruscant, comme le montrent par exemple les deux sonagrammes suivants.

Sur le premier, le bruit de l'accélération du *speeder* est très perceptible, par la courbe sonore ascendante, tandis que le son du moteur lui-même s'avère monofréquentiel, c'est-à-dire qu'il ne comporte presque aucune harmonique.

---

34 Ben Burttt, Commentaires audio du DVD de *Star Wars : Épisode II – L'attaque des clones*, à partir de 01:04:05.

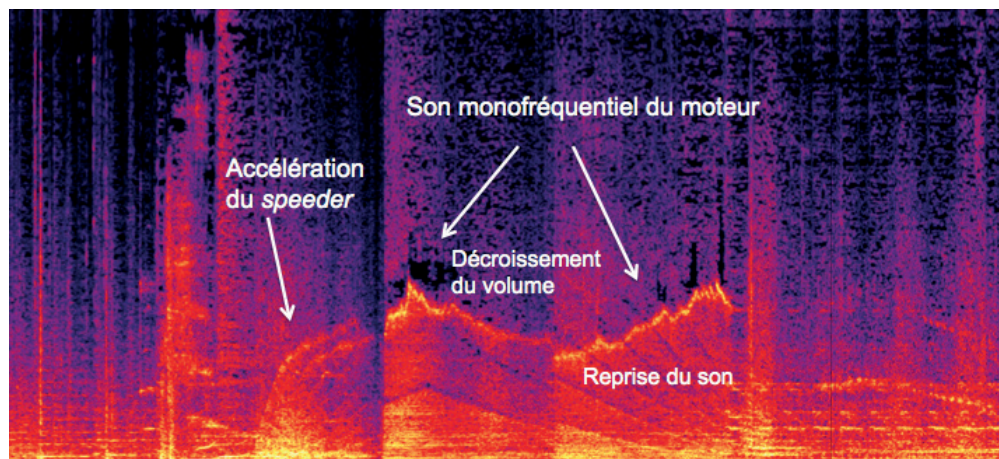


Figure 8 : Sonagramme de 00:40:09 à 00:52:13 à partir du début de la séquence.

Il varie à la fois dans son volume (décroissement et reprises rapides du son) et dans ses fréquences, celles-ci dessinant une courbe comprise entre environ 3700 Hertz et 6300 Hertz d'après le sonagramme.



Exemple sonore 2 : Extrait sonore tiré de Lucas 2002  
(de 00:43:00 à 00:52:13 à partir du début de la séquence) © Disney.

Le second présente une grande variété de timbres.

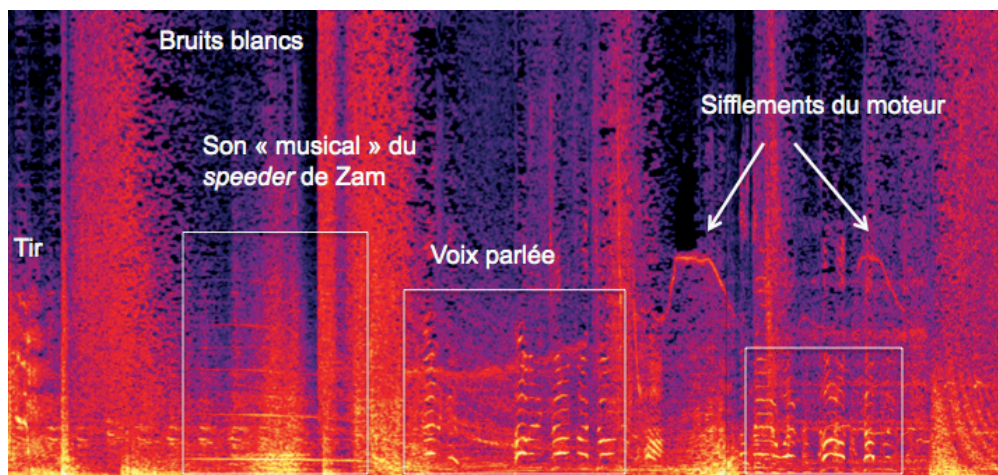


Figure 9 : Sonagramme de 03:31:55 à 03:43:26 à partir du début de la séquence.

Le bruit de tir du *pistolaser*, son complexe composé de multiples fréquences, est suivi de nombreux autres sons nettement différenciés. On remarque plusieurs bruits blancs, formés de toutes les fréquences, qui sont émis par les coupleurs d'énergie. Ces bruits blancs sont entrecoupés par le son du *speeder* de Zam, beaucoup plus musical

puisque'il est en partie issu d'une guitare électrique, ce qui est rendu visible par les nombreuses stries horizontales se mouvant dans la même direction (représentant le son fondamental et ses partiels). Outre l'intervention de la voix parlée, caractérisée par la présence peu importante d'harmoniques, on retrouve des sifflements monofréquentiels aux fréquences comprises environ entre 5000 Hertz et 7300 Hertz d'après le sonagramme.



*Exemple sonore 3 : Extrait sonore tiré de Lucas 2002  
(de 17:49 à 18:02 à partir du début du film) © Disney.*

Cette attention de détail accordé aux timbres des effets sonores peut être complétée par la diversité des hauteurs pour un même son : par exemple, dans la scène de poursuite dans le champ d'astéroïdes, lorsque Jango tire sur le vaisseau d'Obi-Wan, il est intéressant de remarquer que la hauteur des sons des tirs n'est pas toujours la même et contribue à en varier légèrement le timbre, tout en conservant l'identité sonore de cet objet.

## CONCLUSION

Si l'on peut ainsi relever quelques passages dans *L'attaque des clones* où l'accompagnement musical est peu perceptible sous les effets sonores et le dialogue, ceux-ci s'avèrent relativement minoritaires. Ils sont en outre liés aux normes du mixage dans les *blockbusters* contemporains, ainsi qu'à l'usage des technologies numériques. Dans des cas de figure bien précis, la musique initialement prévue pour la scène se voit ainsi remplacée par un ou plusieurs autres *cues*, moins adaptés à la configuration particulière de la séquence. Les rapports entre effets sonores et musique ne sauraient donc se limiter à un simple antagonisme.

La prolifération des bruitages appelle en réalité un autre équilibre sonore, réalisé par le biais de manières singulières de concevoir et d'organiser les rapports entre bruits et musique. Les stratégies mises en place par les créateurs sonores pour réaliser cette ré-articulation du langage audio-musico-visuel résultent de choix mûrement réfléchis. Ceux-ci portent notamment par la place accordée au silence (celui-ci pouvant être très bref ou relativement marquant) et l'alternance de primauté entre effets sonores et accompagnement musical. Celle-ci est rarement anodine et revêt des significations particulières au regard de l'action représentée et du dramatisme de la scène.

Enfin, cet épisode se distingue des pratiques dominantes dans les *blockbusters* contemporains, par la singularité des sons créés par Burt et son équipe, poussée à un degré très fin de détail grâce au perfectionnement sonore des technologies numériques. La minutie accordée aux effets sonores, et à tous leurs paramètres, fortifie l'idée de musicalité ou de musicalisation des bruitages, par la différenciation et les contrastes importants des sons entre eux. Les effets sonores apparaissent alors comme des entités sonores singulières à part entière, mis en spectacle et donnés à écouter aussi bien dans

leurs multiples interactions avec les autres composants de la bande sonore, que pour eux-mêmes.

Cette étude de cas appelle bien entendu à être prolongée dans notre thèse par une analyse comparative et étendue aux autres épisodes de la saga *Star Wars* – en particulier ceux de la trilogie républicaine, qui souffrent d'un discours dominant réducteur (Desbrosses 2011, p. 55-56; Berthomieu 1997, p. 96-97) en regard de la richesse et de l'inventivité de l'univers sonore créé, comme nous avons cherché à le démontrer ici. Cette approche paraît d'autant plus importante que l'historiographie dominante est souvent saturée des propos tenus par le compositeur ou le designer sonore, ayant valeur de prescription. Une étude approfondie des rapports entre musique et effets sonores dans l'ensemble de la saga apparaît ainsi également comme un moyen de s'extraire de la toute-puissance du témoignage des parties prenantes de la création sonore du film. Elle permet aussi de nuancer les oppositions systématiques imprégnant leurs discours, qui semblent davantage relever d'une forme de posture que refléter des rivalités effectives entre musique et effets sonores.

## BIBLIOGRAPHIE

- Audissino, Emilio (2012), « Neoclassical Hollywood Music. John Williams e il recupero dello stile classico di Hollywood », Thèse de doctorat, Università di Pisa.
- Emilio Audissino, Emilio (2014), *John Williams's Film Music. Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Bailblé, Claude (1998), « L'image frontale, le son spatial », dans Franck Beau, Philippe Dubois et Gérard Blanc (dir.), *Cinéma et dernières technologies*, Paris/Bruxelles, INA/De Boeck & Larcier, p. 225-249.
- Berthomieu, Pierre (1997), « Le retour de *Star Wars*. Héritage hollywoodien et guerre des sons », *Positif*, n° 435, p. 96-97.
- Berthomieu, Pierre (2011), *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, Pertuis, Rouge Profond.
- Billard, Quentin (2003), « Présence et influence des *Planètes* de Gustave Holst dans la musique de film américaine à partir de 1970. Un jeu de codes entre les compositeurs et leur modèle », Mémoire de maîtrise, Université de Toulouse-Le Mirail.
- Blake, Larry (2002), « *Star Wars Episode II: Attack of the Clones* », *Mix Magazine*, [www.mixonline.com/news/films-tv/star-wars-episode-ii-attack-clones/369032](http://www.mixonline.com/news/films-tv/star-wars-episode-ii-attack-clones/369032), consulté le 6 septembre 2014.
- Bresolin, Mary B. (2002), *Films Are Not Released. They Escape. Star Wars : Episode II – Attack of the Clones*, 20th Century Fox Home Entertainment [DVD Bonus].
- Buckland, Warren (2006), *Directed by Steven Spielberg. Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*, New York, Continuum.
- Buhler, James, David Neumeyer, et Rob Deemer (2010), *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, New York, Oxford University Press.
- Bushkin, Tippy (2005), *Within a Minute. Star Wars: Episode III – Revenge of the Sith*, 20th Century Fox Home Entertainment [DVD Bonus].
- Cathé, Philippe (2007), « Bruit et musique dans la course des *Podracers* de *Star Wars, Episode I, The Phantom Menace* (La Menace fantôme), 1999 », *Musurgia*, vol. XIV, n° 2, p. 53-69.
- Chion, Michel (1980) « 100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore », s.l., <http://michelchion.com/texts>, consulté le 2 mars 2015.

- Chion, Michel (2003a) « The Silence of the Loudspeakers, or Why With Dolby Sound it is the Film that Listens To Us » [1998], dans Larry Sider, Diane Freeman et Jerry Sider, *Soundscape. The School of Sound Lectures*, Londres/New York, Wallflower Press, p. 150-154.
- Chion, Michel (2003b), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Clews, Richard (2002) « Sound for *Star Wars Episode II* », *AudioTechnology*, [www.audiotechnology.com.au/pdf/5/at5\\_star\\_wars\\_episode\\_2.pdf](http://www.audiotechnology.com.au/pdf/5/at5_star_wars_episode_2.pdf), consulté le 9 septembre 2014.
- Cooke, Mervyn (2008), *A History of Film Music*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- Deshays, Daniel (2011), « Entendre le cinéma (1) », *Le blog documentaire*, <https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2011/03/29/entendre-le-cinema-par-daniel-deshays/>, consulté le 17 février 2015.
- Desbrosses, Olivier (2011), « La renaissance du symphonisme », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris, L'Harmattan, p. 43-56.
- Dyer, Richard (1999), « Making *Star Wars* Sing Again », *Film Score Monthly*, vol. 4, n° 5, p. 18-21.
- Gonin, Philippe (2011), « L'héritage wagnérien dans la musique de John Williams. Réflexion sur l'usage du leitmotiv dans la première trilogie de *Star Wars* », dans Alexandre Tylski (dir.), *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*, Paris, L'Harmattan, p. 95-112.
- Grainge, Paul (2008), « Selling Spectacular Sound. Dolby and the Unheard History of Technical Trademarks », dans Jay Beck et Tony Grajeda (dir.), *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*, Urbana, University of Illinois Press, p. 251-268.
- Jullier, Laurent (2005), *Star Wars. Anatomie d'une saga*, Paris, Armand Colin.
- Keane, Stephen (2009) « Walter Murch and Ben Burt. The Sound Designer as Composer », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*, New York, Continuum, p. 452-462.
- Kerins, Mark (2011), *Beyond Dolby (Stereo). Cinema in the Digital Sound Age*, Bloomington, Indiana University Press.
- King, Geof, et Tanya Krzywinska (2000), *Science Fiction Cinema. From Outerspace to Cyberspace*, Londres, Wallflower.
- Lejeune, Vivien (2002), « John Williams, de *Géonosis* à *Minority Report* », *Dreams Magazine*, n° 29, p. 81-84.
- Leprêtre, Didier, et Nicolas Michel (1999), « La guerre ne fait pas rage que dans les étoiles », *Dreams to Dream...s*, n° 15, p. 42-44.
- Leprêtre, Didier (2002), « Que les clones attaquent », *Dreams Magazine*, n° 27, p. 26-30.
- Lucas, George (2002), *Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*, 20th Century Fox [2 DVD].
- Mari, Jean-Claude (2007), *Quand le film se fait musique. Une nouvelle ère sonore au cinéma*, Paris, L'Harmattan.
- Paulus, Irena (2000), « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. xxxi, n° 2, p. 153-184.
- Poché, Bill J. (1995), « Musical Content and Thematic Process in the *Star Wars* Concert Suites of John Williams », Mémoire de maîtrise, San Diego State University.
- Roger, Mathias (2004), « *Star Wars* : musique et narration dans le cinéma spectacle », Mémoire de maîtrise, Université Paris-Sorbonne.
- 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.
- Sergi, Gianluca (1998), « Tales of the Silent Blast. *Star Wars* and Sound », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 26, n° 1, p. 12-22.

- Sergi, Gianluca (2004), *The Dolby Era. Film Sound in Contemporary Hollywood*, Manchester, Manchester University Press.
- Sergi, Gianluca (2006), « In Defense of Vulgarity. The Place of Sound Effects in the Cinema », *FilmSound*, <http://filmsound.org/articles/sergi/sound-effects-place.htm>, consulté le 22 février 2015.
- Sobchack, Vivian (2005), « When the Ear Dreams. Dolby Digital and the Imagination of Sound », *Film Quarterly*, vol. 58, n° 4, p. 2-15.
- Solomos, Makis (2013), *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Sonnenschein, David (2001), *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City, Michael Wise Productions.
- Williams, John (2002), *Original Motion Picture Soundtrack. Star Wars: Episode II – Attack of the Clones*, The London Symphony Orchestra, Sony Classical [CD].
- Whittington, William (2009), « Sound Design in the New Hollywood Cinema », dans Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*, New York, Continuum, p. 555-568.
- 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. 61-77.

# David Cronenberg et Howard Shore. Bref portrait d'une longue collaboration

Solenn Hellégouarch

## Résumé

Après 45 ans de carrière, la filmographie de David Cronenberg compte 22 films, dont 15 ont été musicalisés par Howard Shore, qui a rejoint l'équipe du cinéaste en 1979. Si l'univers cronenbergien est aujourd'hui bien connu, l'apport de son compositeur demeure peu exploré. Or, la musique semble y jouer un rôle de toute première importance, le compositeur étant impliqué très tôt dans le processus cinématographique. Cette implication précoce est indicatrice du rôle central qu'occupent Shore et sa musique : comment le définir? Plutôt que de recourir à une analyse des fonctions de la musique au cinéma, cet article explore les processus de création qui lui donnent naissance. Cronenberg et Shore, qui ont « tout appris en commun », présentent ainsi des processus créateurs aux traits similaires, ou plus exactement des figures artistiques communes, ici exposées, les regroupant sous une seule vision artistique : l'autodidacte, l'expérimentateur, l'improvisateur, le peintre/sculpteur et l'artiste-artisan.

Mots clés : cinéma ; David Cronenberg ; musique de film ; processus créateur ; Howard Shore.

## Abstract

In a career spanning 45 years, David Cronenberg's filmography includes 22 films. Since 1979, Howard Shore has scored 15 of them. Though Cronenberg's world is well known now, the weight of the contribution of his composer remains largely unmeasured. And this, despite the fact that music seems to play a primary role in the director's process since Shore is involved very early on. This unusually early involvement of the composer is indicative of the central role held by Shore and his music: how to define it? This paper does not seek to determine the functions of film music. Instead, it explores the creative processes that give rise to it. The creative processes of Cronenberg and Shore, who "learned everything together," thus have similar characteristics. More precisely, they present common artistic figures that gather them into a single artistic vision: the autodidact, the experimenter, the improviser, the painter/sculptor, and the artist-artisan.

Keywords: cinema; creative process; David Cronenberg; film music; Howard Shore.

Le cinéaste **David Cronenberg** (1943-) réalise des films de fiction appartenant à un genre singulier qu'il a lui-même développé, celui de « l'horreur intérieure ». Depuis 1978, plusieurs collaborateurs, parfois regroupés sous le nom de *Cronenberg crew* (Théberge 2004, p. 131), participent à l'actualisation de sa vision insolite. Parmi ce groupe, un des premiers à consulter le script est le compositeur, **Howard Shore** (1946-), qui a rejoint l'univers cronenbergien en 1979<sup>1</sup>. Depuis, le duo a été réuni sur 15 productions.

Bien que l'univers du réalisateur ait été maintes fois investigué, l'apport de Shore demeure peu examiné. Or, la musique semble y jouer un rôle de toute première importance, le compositeur étant impliqué très tôt dans le processus cinématographique. Cette implication précoce dans la création collective est indicatrice de la place et du rôle centraux qu'occupent Shore et sa musique. De la sorte, les partitions semblent ne pouvoir être considérées comme une simple illustration sonore des films, mais comme une composante tout à fait fondamentale, relançant dès lors la question du rôle de la musique au cinéma.

De nombreuses études s'attachent à définir un tel rôle. Mais bien souvent, les analystes étudient le rapport musique-image en termes de « fonctions » ; chacun élabore ainsi sa théorie, son vocabulaire<sup>2</sup> (Lissa 1967 ; Gorbman 1987 ; Chion [2003]2010), contribuant de la sorte à une définition fonctionnelle de la musique filmique et ce, tout en ignorant le processus créateur qui l'a façonnée. Mais comment, par quelle méthode passe-t-on de l'idée visuelle à l'idée musicale ?

Le cadre de la relation continue entre réalisateur et compositeur permet de supposer la présence de constantes et d'une pensée musico-filmique consistante développées tout au long de la collaboration, surtout si la cohérence esthétique-thématique du cinéaste, l'unité de leur œuvre, a déjà été questionnée<sup>3</sup>. Le portrait qui suit constitue une partie de nos recherches cherchant à déterminer un modèle du processus créateur de Cronenberg et Shore, ce qui nous a mené à constater la présence de constantes, de figures artistiques communes aux processus créateurs filmique et musical, reliant ainsi les deux créateurs en une seule vision artistique : l'autodidacte, l'expérimentateur, l'improvisateur, le peintre-sculpteur, l'artiste-artisan.

---

1 Les autres membres principaux de ce groupe sont Carol Spier, directrice artistique ; Peter Suschitzky, chef opérateur ; Ronald Sanders, monteur.

2 Nicholas Cook constate même un problème terminologique : « La littérature existante sur le multimédia souffre, à mon sens, de deux problèmes interreliés : l'appauvrissement terminologique incarné par la catégorisation traditionnelle de toutes les relations musique-image en termes de parallélisme ou de contrepoint dans le cadre de l'analyse filmique, et la présomption largement inconsciente (et certainement dépourvue d'esprit critique) selon laquelle de telles relations doivent être comprises en termes d'égémonie ou de hiérarchie plutôt qu'en termes d'interaction », notre traduction de cet extrait : « *The existing literature of multimedia suffers, as I see it, from two associated problems : the terminological impoverishment epitomized by film criticism's traditional categorization of all music-picture relationships as either parallel or contrapuntal, and a largely unconscious (and certainly uncritical) assumption that such relationships are to be understood in terms of hegemony or hierarchy rather than interaction* » (Cook 1998, p. 107).

3 À ce propos, voir notamment Théberge 2004, p. 141-147.

## UN CINÉASTE AUTODIDACTE

David Cronenberg fait carrière depuis maintenant 45 ans. De *Stereo* (1969) à *Maps to the Stars* (2014), sa filmographie compte 22 films auxquels s'ajoutent les courts-métrages *Transfer* (1966) et *From the Drain* (1967). Tirailé entre la littérature et les sciences à l'université (1963-1967), et à la suite de la découverte du film *Winter Kept Us Warm* (1965) de David Secter – une révélation (Rodley 1992, p. 10-11) –, il choisit finalement l'autodidactisme<sup>4</sup> et le cinéma. Cronenberg se lance ainsi dans la réalisation filmique mais en ignore tout l'aspect technique. Il entreprend alors d'intégrer ce qu'il connaît déjà : la science et la littérature.

Ses principales influences sont littéraires, William Burroughs et Vladimir Nabokov : « Je me sentais vraiment soutenu et entraîné par leurs influences dans mon travail d'écriture, confie Cronenberg. C'est pourquoi les films ont représenté pour moi une libération » (Cronenberg cité dans Handling et Véronneau 1990, p. 16). L'écriture permet ainsi de donner une première forme à ses idées. Mais une première difficulté surgit : « Comment faire une métaphore au cinéma ? Je me rends compte que c'est par la création [...] d'images monstrueuses ». Le cinéaste précise sa pensée :

Les idées pures sont invisibles. Rien à filmer. C'est faisable en littérature, mais pas de la même façon au cinéma. [...] Je dois donner chair au verbe, puis filmer la chair, faute de filmer le verbe. [...] Je suis toujours à la recherche de la métaphore. Je dois la créer moi-même et c'est l'histoire qui la génère. [...] Je recherche la métaphore. Ce qui me conduit sans doute à une certaine monstruosité. C'est pour ça que j'invente ces choses (Cronenberg cité dans Labarthe 1999).

Ainsi, si l'écriture donne une première forme, concrète, à l'idée, la science en influence la matérialisation visuelle. Ce peut donc être des images monstrueuses – le choix du genre –, l'invention d'objets, créatures, maladies et mutations, ainsi que l'utilisation, au cœur du récit, d'organisations et de personnages scientifiques douteux. Mais il reste un autre problème à surmonter : « C'était très naturel pour moi d'écrire un scénario, déclare Cronenberg. [...] La réalisation des films était la partie la plus difficile, celle de l'apprentissage<sup>5</sup> » (Cronenberg cité dans Rodley 1992, p. 63).

La connaissance technique reste le seul obstacle à la matérialisation de la vision de Cronenberg, qui apprendra seul : il écrit le scénario, fait la prise de vues, assure le montage, enregistre le son. Avec *Stereo*, il passe du 16 mm au 35 mm, format qui lui permet de rejoindre le milieu professionnel. *Shivers* (1975) le mène ensuite au cinéma commercial (avec une équipe de production, destiné à un plus large public), bien que ce film s'inscrive dans la lignée thématique des précédentes réalisations :

---

4 Cronenberg n'a pas suivi d'enseignement pratique et théorique du cinéma, il n'a pas été technicien, assistant-réalisateur/monteur, ni même critique de cinéma.

5 « *It was very natural for me to write a script. [...] To realize the films was the hard part, the learning part* » ; notre traduction.

la différence réside principalement dans l'évolution technique et le choix du genre – l'horreur. Avec *Rabid* (1976), ce premier long-métrage assoit les intérêts thématiques et esthétiques du cinéaste (dimensions scientifique, sexuelle, environnement aseptisé, révélateur d'un chaos à venir) qui participent à la définition du genre qu'il développe : celui de l'horreur corporelle, puis intérieure, né de la fusion des quatre genres que sont l'horreur, la science-fiction, le fantastique, l'érotisme.

Cette fusion génère une image clinique et viscérale provoquant le malaise du spectateur confronté à son imaginaire refoulé. De fait, Cronenberg puise son inspiration dans l'être humain et son inconscient – l'horreur provient de l'intérieur –, alors matérialisé dans sa version la plus « réelle », la plus crue. Si l'horreur graphique domine jusqu'à *Videodrome* (1982), les films suivants s'intéressent « aux contradictions de la psyché, aux conflits quasi freudiens qui font irruption au sein de l'individu » muant ainsi l'horreur viscérale en « horreur intérieure » (Handling et Véronneau 1990, p. 8). Polymorphe, l'horreur traverse le corpus cronenbergien, directement liée à l'intérêt du cinéaste pour la biochimie et le corps humain qu'il conçoit comme le « premier fait de l'existence » (Labarthe 1999).

L'univers cronenbergien est un « univers mental », d'idées (Grünberg [1992]2002, p. 104). Mais sa traduction visuelle passe par le corps, la chair, substance palpable et réelle : « Pour moi, la réalité, c'est le corps [...], explique Cronenberg. Quelles que soient les pensées abstraites qui peuvent y être rattachées par la suite, je dois photographier les visages, les corps des gens. [...] La vraie violence, c'est la destruction du corps humain » (Cronenberg cité dans Ciment et Niogret 2007, p. 18). Et cette destruction peut prendre la forme d'une mutation menant irrémédiablement à la mort (*The Dead Zone*, *The Fly*), d'une terreur identitaire (*Dead Ringers*), d'une hallucination (*Naked Lunch*), d'un mensonge (*M. Butterfly*), d'un fantasme (*Crash*), d'un jeu vidéo immersif (*eXistenZ*), d'un esprit schizophrénique (*Spider*) ou névrotique (*A Dangerous Method*), de la violence criminelle (*A History of Violence*, *Eastern Promises*) ou capitaliste (*Cosmopolis*).

Le cinéma cronenbergien peut être décrit comme un laboratoire où chaque film est une expérience : expérience d'une vie, d'une mort, d'une croyance ou d'une philosophie que le cinéaste ne « partage pas nécessairement », mais qu'il expérimente à travers ses personnages « pour connaître ses résultats » (Handling et Véronneau 1990, p. 33-34). Cette expérimentation philosophique prend bien souvent la forme d'une exploration organique et mène Cronenberg à de nouvelles représentations du corps humain dont il expose la beauté intérieure ; nous sommes ici au cœur du projet esthétique du cinéaste :

Pendant les 90 minutes d'un film, je veux qu[e] [les spectateurs] éprouvent d'abord une répulsion normale et qu'à la fin, ils voient la beauté ou une beauté possible dans ce qu'ils considéraient avant comme répugnant. C'est mon projet. C'est un projet esthétique. La transformation de l'esthétique humaine (Cronenberg cité dans Labarthe 1999).

Ce projet touche également la musique dans la mesure où Cronenberg et Shore cherchent à rompre avec la réalité musicale du spectateur – ce qu'il a l'habitude d'entendre. Il serait ainsi possible de parler d'un projet esthétique musico-visuel

caractérisé, entre autres, par le refus de la redondance – en faveur de la créativité et de l'ambiguïté –, des conventions hollywoodiennes<sup>6</sup> et de la musique préexistante ; nous y reviendrons. C'est aussi l'utilisation de textures, de sonorités et d'une instrumentation singulières – le mélange électroacoustique de *Scanners* (1981) et *Crash* (1996), le Synclavier de *Videodrome*, la juxtaposition orchestre-trio jazz de *Naked Lunch* (1992), le thérémine dans *eXistenZ* (1998) –, l'absence, bien souvent, de mélodie clairement identifiable, mémorisable et répétée. Il s'agit donc d'éviter les repères musicaux familiers afin d'en créer de nouveaux et de doter l'univers cronenbergien d'une musique qui n'a de lien qu'avec la réalité alternative créée par le réalisateur et cette esthétique nouvelle.

Avant 1979, et l'arrivée de Shore, Cronenberg se charge lui-même de la bande sonore de ses films. Avec *Stereo*, le choix coûteux du 35 mm le force à renoncer au son synchrone et à enregistrer une voix *off* – « ce sont des choses que vous n'osez plus faire dans le cinéma commercial. Mais à cette époque, je ne craignais pas de le faire », note Cronenberg (cité dans Handling et Véronneau 1990, p. 19). *Crimes* est conçu de la même manière mais bénéficie d'une trame sonore électronique dominée par des sons aquatiques. *Shivers* et *Rabid* sont dotés d'un patchwork de musique en stock (probablement issue de la compagnie Cinépix, qui produit ces deux films) qui, bien qu'en adéquation avec le contexte de ces films (musique plutôt atonale et dissonante), ne peut générer le même degré de subtilité qu'une musique originale, comme le note Paul Théberge : préformée, non destinée spécifiquement au film, son emplacement en regard du montage est parfois maladroit ; son caractère tend, en outre, à l'exagération (Théberge 2004, p. 142). Avec *The Brood* (1979), Cronenberg obtient un budget qui lui permet d'engager un compositeur.

## EXPÉRIMENTATION MUSICALE

À ce moment précis, Shore n'a pas de formation particulière en musique filmique. Diplômé du Berklee College of Music (1969), où on enseigne autant la musique classique que le jazz, il a suivi le groupe rock Lighthouse en tournée (1969-1972) et travaillé pour le théâtre, la radio et la télévision – il est le directeur musical de *Saturday Night Live* de 1975 à 1980. Son premier essai filmique date de 1978 avec *I Miss You, Hugs and Kisses* (Murray Markowitz). Le second est donc *The Brood*.

Issu d'un milieu musical diversifié, Shore cherche un moyen d'exprimer librement ses idées, d'exploiter son potentiel créatif. C'est dans cette perspective qu'il se tourne vers Cronenberg et le cinéma :

C'est pourquoi Cronenberg était si parfait pour commencer – il n'avait jamais travaillé avec un compositeur et je n'avais jamais travaillé avec un réalisateur. Nous n'avions aucune idée préconçue. [...] Il n'y avait personne pour nous

---

6 À propos de la musique hollywoodienne voir, par exemple, Adorno et Eisler [1947]1972, Gorbman 1987, Kalinak 1992 ou encore Kassabian 2001.

dire ce que nous pouvions faire ou non. C'était complètement expérimental (Shore cité dans Reynolds 2001)<sup>7</sup>.

Sa formation éclectique lui est d'une aide précieuse – lorsqu'il commence à œuvrer pour le cinéma, Shore est conscient des exigences du milieu. Mais pour la composition musico-filmique en tant que telle, il doit encore apprendre et, comme pour Cronenberg, il apprendra seul, ce qui explique en partie le caractère expérimental de ses premières œuvres filmiques.

C'est donc, ici aussi, l'inexpérience (absence de contraintes, d'idées préconçues) qui amène le compositeur à essayer de nouvelles pratiques musicales. Influencée par Herrmann, Bartók et Stravinsky, la partition de *The Brood* exploite des techniques compositionnelles avant-gardistes (dodécaphonisme, technique des cordes) qu'il ne pouvait utiliser ailleurs (Brown 1994, p. 337). Pour *Scanners*, des improvisations au synthétiseur sont enregistrées sur cassette, manipulées à l'aide d'un enregistreur multipiste, en faisant du montage sonore, et complétées par des parties orchestrales. Avec *Videodrome*, l'expérimentation atteint un nouveau degré avec une partition électronique réalisée au Synclavier. Le genre de ces films a pu décider, en partie, de la nature de leur partition, mais c'est surtout leur caractère expérimental – avec un budget limité – et l'absence de restrictions du réalisateur qui ont permis à Shore d'essayer diverses techniques.

Suite à cette première phase éminemment expérimentale, Shore s'essaye à d'autres univers sonores. Avec *The Fly* (1986), il passe à la composition pour orchestre et conçoit le film à la manière d'un opéra, en raison de son potentiel émotionnel et épique (Hellégouarch 2011a). Nous retrouvons une telle influence dans *M. Butterfly* (1993), qui combine les opéras italien et chinois avec la propre musique de Shore, et dans *A Dangerous Method* (2011), où la présence de Wagner, justifiée narrativement – c'est l'admiration commune de Carl Jung et Sabina Spielrein pour la *Tétralogie* –, est apportée par le compositeur par la citation, la transcription ou le mimétisme stylistique.

Dans ce film, Shore établit un lien biographique entre la genèse de l'opéra *Siegfried* et la relation amoureuse de Carl Jung et Sabina Spielrein. Pour cela, il utilise, entre autres, l'*Idylle de Siegfried*, composée par Wagner en 1869 pour célébrer l'anniversaire de son épouse et la naissance de leur premier enfant, Siegfried, puis intégrée dans l'acte III de *Siegfried*, lorsque le héros tombe amoureux de Brünnhilde – le motif symbolise l'amour de cette dernière. Comme mythe et opéra, *Siegfried* est important dans les vies de Spielrein et Jung lorsqu'ils se rencontrent. Ainsi, dans le film, au fur et à mesure de ses occurrences, le motif de l'*Idylle* symbolise Siegfried, figure de l'amour (même impossible) partagé par les deux amants.

---

7 « *That's why Cronenberg was so perfect to start with - he'd never worked with a composer, and I'd never worked with a director. We had no preconceptions. [...] There was nobody telling us what we could or couldn't do. It was completely experimental* » ; notre traduction.



Figure 1 : A Dangerous Method, thème de l'Idylle (mesures 1 à 6), piano – transcription.

S'il s'agit ici d'une des rares fois où la musique se réfère directement à celle d'un autre compositeur, ce n'est cependant pas la première fois que Shore fait appel à d'autres musiciens : Ornette Coleman dans *Naked Lunch*, le groupe Metric dans *Cosmopolis*. Ce dernier film marque un retour à l'électronique, délaissé depuis *Crash* : synthétiseurs, guitares électriques distordues et traitement électronique dominent cette bande sonore *new wave* rythmée, aux sonorités industrielles et urbaines. Dans *Crash*, Shore utilise une instrumentation singulière mêlant trois groupes constitués d'une harpe et de deux guitares électriques auxquels s'ajoutent le traitement électronique et le montage sonore. L'expérimentation sonore est ici aussi celle du langage, le compositeur exploitant des échelles modales renforçant la modernité et l'étrangeté du film.

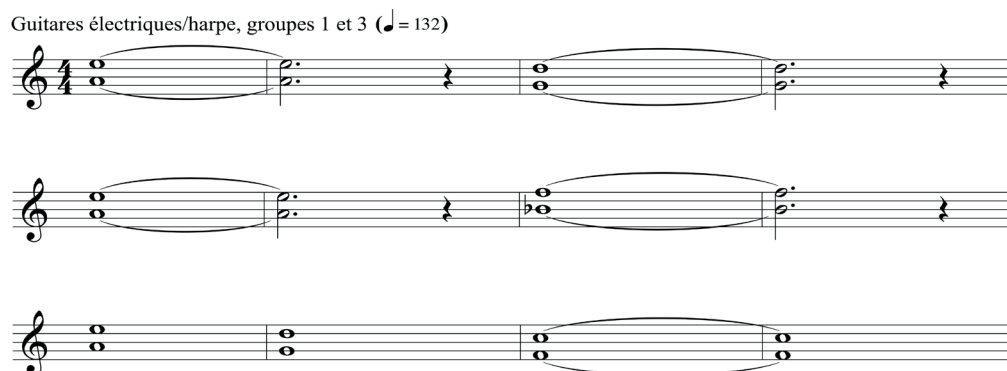


Figure 2 : Thème de Crash (mesures 1 à 12) – transcription.

De la même manière, *The Fly* et *Dead Ringers* (1988) lui permettent d'explorer d'autres facettes du langage musical : la polytonalité, pour le premier, obtenue par renversement et superposition des triades (Schelle 1999, p. 328), et la création d'une « tonalité de l'effroi » (*dread tonality*), pour le second, générée par le monochromatisme des cordes et l'emploi de structures harmoniques créant une instabilité tonale : « travailler avec des quarts, des quintes, beaucoup de neuvièmes et de septièmes, beaucoup de secondes [...] en les faisant se chevaucher, en les jouant les unes contre les autres<sup>8</sup> » (Shore cité dans Schelle 1999, p. 348).

8 « [W]orking in fourths, fifths, a lot of ninths and sevenths, a lot of seconds [...] in a way of overlapping and playing them against each other » ; notre traduction.

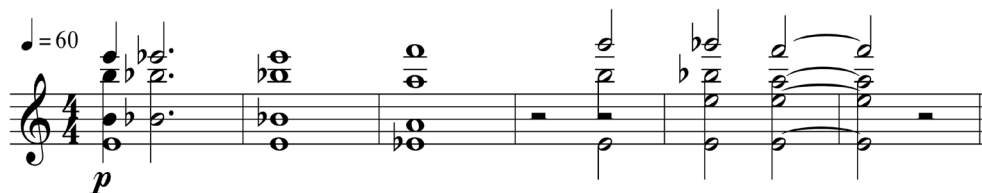


Figure 3 : *Dead Ringers*, cue 10 (01:02:38-01:03:01), cordes – transcription.

Dominée par les cordes, la musique de *Dead Ringers* contraste avec les musiques opératiques de *The Fly* et *M. Butterfly* par son austérité, réitérée dans *Spider* (2002), où elle est cependant obtenue par d'autres procédés – un ensemble instrumental restreint (quintette avec piano), le langage atonal.

*Naked Lunch* permet à Shore d'expérimenter une nouvelle approche sonore. Alors que le réalisateur adapte à l'écran la vie et l'œuvre de Burroughs, Shore collabore avec l'une de ses propres influences, Ornette Coleman. Le résultat de cette collaboration à quatre mains est une partition éclectique et chargée, une accumulation, un patchwork de diverses couches sonores reflétant l'ambiance hallucinatoire et la réalisation filmique inspirée du *cut-up* de Burroughs.

De film en film, Shore est un continuel apprenti : « Tout ce que je compose constitue un apprentissage. Je veux expérimenter, exprimer des idées. Ce n'est pas un état confortable. [...] C'est une incessante quête intérieure. » (Shore cité dans Willis-Sweete 2011). Cette expérimentation musicale est à relier avec le caractère polymorphe de l'horreur cronenbergienne et avec une volonté de dépassement qui unit les collaborateurs et encourage la reprise du travail en commun : « De continuer à travailler tous ensemble nous a poussé à donner le meilleur de nous-mêmes. [...] Avec David, chaque film vous pousse plus loin<sup>9</sup> » (Shore cité dans Brown 1994, p. 338). Il n'y a donc aucun retour en arrière possible, il faut essayer autre chose. Ce dépassement est également généré par la liberté créatrice accordée par le cinéaste : « J'expérimente davantage dans les films de David parce qu'il me permet cette liberté et que ses films sont faits pour ces genres de sons<sup>10</sup> » (Shore cité dans *ibid.*, p. 328).

Pour Cronenberg, le dépassement implique un renouvellement. À la manière d'un thème et variations, ses films traitent des mêmes obsessions (ex. : le corps) à chaque fois soumises à un nouveau traitement, à divers corps, à différents récits. Selon le cinéaste, tous sont reliés à la musique de Shore qui connecte les grandes parties de l'œuvre globale : « Les gens perçoivent des liens à travers mes films et je vois tous ces liens connectés avec la musique de Howard. Je peux entendre les connexions<sup>11</sup> » (Cronenberg cité dans Grünberg 2006, p. 182). De son côté, Shore souligne l'évolution

9 « Because we've all continued to work together, it drives everybody harder. [...] With David, in each movie you must go further » ; notre traduction.

10 « I experiment more on David's movies because he allows me that freedom and his movies are suited to those kinds of sounds » ; notre traduction.

11 « People see threads throughout my movies, and I see all those threads connected with Howard's score. I can hear the connections » ; notre traduction.

parallèle de sa musique et du travail du cinéaste : « Nous avons grandi ensemble en faisant des films, tout appris en commun. Vous verrez la même évolution dans son cinéma que dans ma musique » (Shore cité dans Joyard et Larcher 2000, p. 35). De l'un à l'autre, il n'est donc pas étonnant de trouver un processus créateur présentant des traits similaires : nous avons déjà exploré ceux de l'autodidactisme et de l'expérimentation. Ce dernier trait nous amène directement au suivant, l'improvisation.

## L'IMPROVISATION AU CŒUR DE LA COMPOSITION

À l'instar du cinéaste qui incorpore les connaissances acquises ailleurs pour donner forme à son univers, Shore utilise ce qu'il connaît déjà pour s'arrimer à l'univers cinématographique, l'improvisation, procédé expressif et intuitif<sup>12</sup> qu'il partage avec les jazzmen – notamment ses influences que sont Ornette Coleman, Gil Evans et Charles Mingus :

Lorsque les jazzmen improvisent [...] c'est une association libre de chaque musicien à l'autre, et la musique en devient très expressive. Donc, appliquez ça au cinéma et vous pouvez dire que la lumière passe de l'œil au cerveau, et j'exprime une idée intuitive, mon cerveau improvise ensuite sur ce que je vois à un moment particulier. Et puis je l'écris sur le papier et ça devient la composition (Shore cité dans Lauliac 2002, p. 94).

En outre, Shore perçoit un lien entre l'expérimentation, le jazz et l'idée du dépassement : « Venir du jazz et de l'improvisation signifie que vous essayez d'atteindre le prochain niveau. [...] Le jazz veut aller plus loin<sup>13</sup> » (Shore cité dans Brown 1994, p. 341-341).

Premier lecteur des scénarios de Cronenberg, Shore n'a besoin de visionner les images qu'une fois. Il se concentre alors sur les éléments proprement visuels, qui lui dicteront ses choix musicaux :

Quand je regarde les séquences préliminaires d'un film, j'entends la musique. [...] La cinématographie, la façon dont les acteurs se déplacent, la façon dont ils disent leurs lignes, l'écriture, le montage – tout cela me dit immédiatement ce que doit être la musique (Shore cité dans Reynolds 2001)<sup>14</sup>.

Si Cronenberg est particulièrement attentif au corps – ce que nous retrouverons dans son rapport à la sculpture –, Shore est quant à lui sensible à la plastique du film – il est très graphique dans sa composition, comme nous le verrons. Pour Shore, la musique est un art visuel, elle « se trouve dans ce que l'on voit » (Willis-Sweete 2011) : ce sont

---

12 Le recours à l'intuition ne veut pas dire que le compositeur travaille *ex nihilo*. Bien au contraire, Shore, dont il faut ici se rappeler la formation éclectique, développe une écriture musicale faite d'emprunts à tous les styles, genres et époques de la musique, tel qu'il apparaît, en partie, dans notre brève description de ses partitions cronenbergiennes.

13 « *Coming from a jazz background and to come through from improvisation means that you're trying to go to another level [...] jazz wants to go further* » ; notre traduction.

14 « *When I watch the preliminary footage of a film, I hear the music. [...] The cinematography, the way the actors move, the way they say their lines, the writing, the editing – all of that tells me immediately what the music needs to be* » ; notre traduction.

les images qui provoquent une musique. Lors du visionnement, celle-ci est donc déjà présente, en puissance, et le compositeur n'a plus qu'à la révéler.

La première phase de composition est celle du « rêve », pendant laquelle Shore improvise sur un souvenir<sup>15</sup> de l'image, se basant uniquement sur des sensations : « Pendant deux semaines, j'aurais consigné des heures d'improvisations et idées sur cassette, séquenceur, ou papier qui se rapportent au film de manière subliminale, onirique<sup>16</sup> » (Shore cité dans Small 1999, p. 264). Ce rapport distancé (sans image) et intuitif (l'improvisation) avec le film relève également d'un choix : « Si vous écrivez trop près de la scène, vous enlevez une partie de son pouvoir. Vous devez écrire sans être trop attentif. [...] Vous avez besoin d'une connexion avec le public qui regarde cette scène à un niveau beaucoup plus subliminal<sup>17</sup> » (*ibid.*). L'improvisation, procédé instinctif, automatique et inconscient, permet de conserver cet effet subliminal et de maintenir un certain degré d'ambiguïté.

Chez Cronenberg, cette recherche d'ambiguïté se traduit notamment par une réticence face à l'utilisation de musique préexistante, rattachée à la réalité personnelle des spectateurs (Grünberg 2006, p. 98). À l'opposé, une musique originale permet de contrôler davantage la réponse du spectateur. Contrairement à Hollywood, pour le cinéaste, cela signifie qu'il « doit éviter de dire au public ce qu'il doit ressentir » :

La musique doit apporter autre chose à la scène et au film de sorte que si elle n'était pas là la scène serait tout à fait différente. Si nous ne pouvons pas faire cela alors nous préférons ne pas avoir de musique. Voilà le niveau d'abstraction que nous cherchons. C'est ce que nous voulons vraiment la musique d'apporter au film (Cronenberg cité dans *ibid.*, p. 100-101)<sup>18</sup>.

La musique ne doit donc pas être le miroir de l'action ; elle doit ajouter un autre niveau de signification. Shore partage cette même idée : « [La musique] exprime d'autres sentiments que ce qui est proposé visuellement par le metteur en scène. Je pense, qu'en faisant cela, vous élargissez la portée et les éléments émotionnels de l'histoire » (Aufort et Dupont 2011)<sup>19</sup>. L'improvisation traduit les idées, les sensations du film en sensations musicales et n'exclut aucune possibilité – Shore compose beaucoup de musique en avance dans un processus automatique et inconscient. Cette traduction

---

15 Parlant d'un concerto pour violoncelle, Shore explicite le même processus : « [Il] s'inspire de jardins que j'ai vus et que j'ai aimés. Ce n'est pas tant une visualisation qu'une émotion, [...] une concrétisation intérieure de la raison d'être du morceau. C'est une vision très intérieure. Un souvenir en fait » (Willis-Sweete 2011).

16 « *Over a period of two weeks, I would have logged in hours of improvisations and ideas on tape, sequencer, or paper that related to the movie in a subliminal, dreamy way* » ; notre traduction.

17 « *If you write too closely to the scene, you take away some of its power. You have to write to it without being too observant of it. [...] you need a connection to the audience who is watching it on a much more subliminal level* » ; notre traduction.

18 « *The music must bring something else to the scene and to the movie, so that if it were not there the scene would be quite different. If we can't do that then we'd rather not have music. So that's how abstract we get. That's what we really want music to bring to the film* » ; notre traduction.

19 Sur cette question, voir notre propre analyse de *Crash*, Hellégouarch (2012).

musicale de l'image-souvenir se fait l'expression des idées du film mais n'illustre pas une idée déjà donnée dans un rapport de redondance : la traduction musicale participe à l'édification de l'idée créatrice par un travail instinctif puis concret de la matière musicale. Il ne s'agit donc pas d'une traduction directe, littérale de l'image, mais de la *transposition* d'une idée d'un art à l'autre. L'idée en image devient idée en musique<sup>20</sup>.

Lorsque Shore improvise, il ne pense pas en termes de conventions ni de structure, mais en termes de sensations. C'est après cette étape qu'il entre dans une phase technique ; il analyse alors le résultat du premier jet créateur et choisit parmi l'ensemble des possibilités. À ce stade, ce qui compte c'est la visualisation musicale, les notes et les liens qui les unit sur le papier, le matériau – lorsqu'il compose, Shore pense à sa musique sous sa forme la plus épurée, soit en termes de contrepoint, harmonie, tempo, rythme, etc. (Temmerman 2003, p. 94). Ainsi, la musique est visuelle non seulement parce qu'elle naît de l'image, mais aussi parce qu'elle existe sur le papier : « Les gens pensent que la musique est ce que vous entendez [...]. Mais la musique est en fait une relation de valeurs sur une page<sup>21</sup> » (Shore cité dans Reynolds 2001).

## PEINDRE LA MUSIQUE

Dans l'instant du visionnement, Shore voit et retient les images, fixe des figures, des couleurs, des mouvements, des sensations. La visualisation externe se transforme ainsi en souvenir et rejaillit dans le geste spontané de l'improvisation. Le compositeur visualise alors son propre imaginaire, stimulé par l'image, et crée sa propre nécessité créatrice intérieure – il y a donc incitation à la création et non à l'imitation. Dans cet imaginaire ne subsistent que les sensations de l'expérience filmique. Expérimenter, c'est donc également faire l'expérience du film et la transmettre. Transposant ainsi l'univers cronenbergien dans son propre imaginaire intérieur, Shore se libère des limites imposées par le modèle filmique et se crée un autre modèle, sensuel. Nous ne sommes ainsi plus dans le champ de la figuration, mais dans celui de l'abstraction, où l'image est libérée de la matière : elle ne fait plus que résonner, une résonance que Shore ressent telle une vibration sonore.

C'est en termes de visualisation que Shore compare son travail à celui du peintre, rapprochement que l'on pressentait à propos de la musique définie telle des « relations de valeurs sur une page ». Dans l'atelier du peintre-compositeur, différents pinceaux permettent d'extérioriser ses images intérieures. Les plus fins sont utilisés pour la musique de concert, où l'on « entre littéralement avec une infime précision dans tous les contrepoints » : destinée à une écoute pure, elle permet le déploiement de menus

---

20 Nous nous inspirons ici de la conférence donnée par Gilles Deleuze en 1987 à Paris, publiée dans *Trafic* en 1998, dans laquelle le philosophe cherche à définir l'acte de création en répondant à la question : « Qu'est-ce que c'est qu'avoir une idée? ».

21 « *People think music is what you hear [...]. But music is actually a relationship of values on a page* » ; notre traduction.

détails aisément percevables par l'auditeur. À l'opposé, les plus larges pinceaux sont les outils adéquats de la composition : « C'est comme une autre façon de peindre, avec un pinceau différent, en exprimant les idées d'une autre manière » (Shore cité dans Willis-Sweete 2011). C'est que Shore doit tenir compte de la forme, de la structure et de la couleur du film. En outre, le type d'écoute exigé par le médium cinématographique diffère de celui adopté dans la salle de concert : une partition trop détaillée, complexe, nuirait sans doute à l'écoute unitaire de l'image.

L'analogie avec la peinture concerne ici le processus créateur. Nous pourrions d'ailleurs la poursuivre non plus en termes d'outils, mais de matériau : point-ligne et mélodie, plan-profondeur et harmonie, valeur plastique (degré d'intensité d'un ton, sa nuance) et intensité du son, couleur et timbre, rythme et durée, espace, densité, texture (Parrat 1993, p. 79, tableau 3). Ne sont-ce pas là autant d'éléments que Shore perçoit dans le film ? Du mouvement, des plans, des couleurs, des lumières, le rythme du montage, l'espace du décor, le timbre des voix, la texture des costumes, qui provoquent une musique ?

La partition de *Crash* est un bon exemple pour illustrer ces différents rapports. Le bleu métallique dominant du film inspire ainsi à Shore son instrumentation singulière – « accorder [...] un son à une couleur, le bleu des images de *Crash* et le son des guitares » (Shore cité dans Joyard et Larcher 2000, p. 35). En outre, la froideur métallique des instruments et du traitement électroniques mêlée à la sonorité chaude des instruments acoustiques (flûte, hautbois, clarinettes, harpes, cordes) fait entendre le rapport entre accident de voiture et sexualité, entre corps métalliques et charnels – l'un des thèmes dominants du film. Ce rapport entre métal et chair est également symbolisé par l'utilisation d'un piano modifié par l'insertion d'objets métalliques entre ses cordes. L'instrument ainsi préparé fait entendre un choc métallique entrant en résonance avec le choc des tôles automobiles du film. De la même manière, l'effet de distorsion parfois appliqué aux guitares peut être perçu comme le reflet sonore du froissement de la tôle, du moins d'une altération de la matière (sonore, organique ou métallique).

Outre des couleurs et des matières, cette partition fait également entendre différents mouvements et ce dès le thème principal qui oppose ainsi trois mouvements sonores, joués simultanément par les trois groupes de guitares/harpe : celui, monolithique, de quintes à vide parallèles (fig. 2), auquel s'ajoutent l'ondulation d'un accompagnement continu en arpèges ascendants-descendants – qui résulte de la répétition-variation d'un arpège initial (fig. 4) –, puis le mouvement conjoint (ou presque) et sinueux d'une ligne mélodique chromatique tournant autour d'elle-même (fig. 5).



Figure 4 : Arpège de *Crash* – transcription.

Guitares électriques/harpe 3 (♩ = 132)

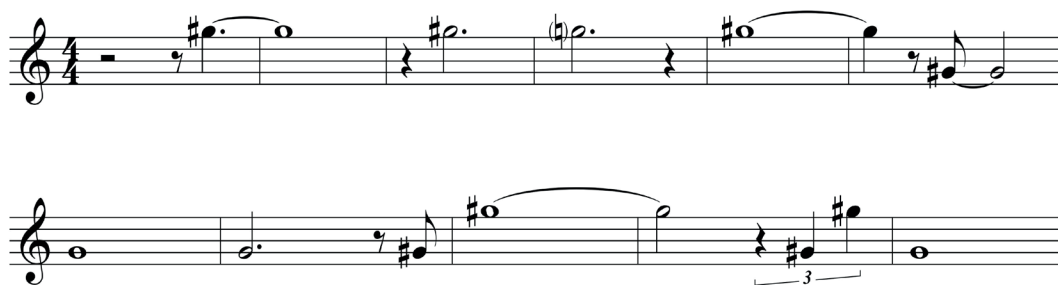


Figure 5 : Ligne mélodique chromatique de *Crash* (mesures 9 à 19) – transcription.

Tel que nous l'avons démontré ailleurs (Hellégouarch 2012), ces trois éléments (quintes parallèles, arpège, ligne chromatique) vont générer non seulement l'ensemble du thème principal, mais également toute la partition. De plus, l'analyse de celle-ci démontre qu'un seul accord contiendrait en germe l'ensemble de la musique, ses pôles tonaux principaux et ses intervalles fondamentaux, et qu'il pourrait être ainsi perçu comme la traduction musicale même du film : de même que ce dernier se construit à partir d'un accident fondateur, l'ensemble de la partition est générée par un accord originel<sup>22</sup>. Il s'agit en réalité de l'arpège (figure 4), présenté sous sa forme plaquée. Fidèle à sa conception de la musique filmique, Shore a élaboré la musique de *Crash* en un seul bloc, de manière distancée<sup>23</sup> et à partir d'un petit nombre d'idées sans cesse développées et amenées toujours un peu plus loin, variées – nous retrouvons donc ici l'influence du jazz et l'idée d'improvisation<sup>24</sup> qui branche aux impressions laissées par le film des motifs ou phrases musicales qui auront une valeur génétique pour la composition.

L'analogie entre musique et peinture touche enfin le geste, pictural et compositionnel (l'implication du corps) :

Le peintre sent dans ses muscles les mouvements qu'il ferait en suivant avec ses mains ou avec ses yeux la forme de l'objet... Il en est de même des images mentales qui ne sont rien d'autres, selon Sartre, que des impressions de mouvement appréhendées sous forme imagée (Mandelbrojt cité dans Parrat 1993, p. 70).

22 Notons d'ailleurs que cet accord est entendu pour la première fois comme conséquence du tout premier accident du film (l'élément déclencheur), celui de James Ballard et Helen Remington.

23 « *Crash* a été écrit comme un long morceau que j'ai analysé après l'avoir écrit afin ça fonctionne avec le film. Cette méthode est opposée à celle qui consiste à regarder une scène puis se demander "de quoi cette scène a-t-elle besoin ?", puis d'écrire ensuite 40-50 minutes de musique pour organiser le film. » Notre traduction de cet extrait : « *Crash was written as a long piece that I analysed after I wrote it so as to make it work in the film. This is opposed to the method of looking at a scene and wondering "what does this scene need?" and then writing 40-50 minutes of music to organize the movie* » (Shore cité dans Brophy 1999, p. 4).

24 Dans la partition de *Crash*, quelques sections sont mêmes destinées à être improvisées par les interprètes.

Le geste artistique est un geste musculaire : il est pensé à l'avance (face à l'objet), intériorisé (visualisation interne), puis inscrit « avec sa force, sa vitesse, son intensité » (Parrat 1993, p. 70) sur la toile, l'instrument ou le papier. Ce geste musculaire traverse le processus créateur de Shore : c'est la présence du corps (du regard) lors du visionnement du film, la présence de la main sur le clavier et l'enregistreur, lorsqu'il improvise, sur le papier, lorsqu'il compose, sur l'enregistreur multipiste ou l'ordinateur lorsqu'il manipule la matière musicale ainsi obtenue, dans *Scanners*, *Videodrome*, *Crash* ou encore *Cosmopolis*.

La composition est une action du corps : « L'énergie psychique de l'artiste se transforme directement en énergie musculaire et l'œuvre d'art (arts d'expression) est la trace matérielle esthétisée [*sic*] du mouvement corporel » (*ibid.*, p. 72). Peindre, déclarait Hans Hartung, en 1954, c'est « agir sur la toile » (*ibid.*). C'est poser un geste, travailler la matière. Le peintre agit sur la toile, il y imprime son geste, le mouvement, son image mentale : il laisse une trace. De la même manière, Shore extériorise une image mentale, sa visualisation intérieure suscitée par le film, sur l'instrument (premier geste musculaire), le papier (toujours au crayon), l'enregistreur ou l'ordinateur pour modifier la matière sonore. Il agit également directement sur la toile que représente le film en y apposant son geste musical, modifiant ainsi la matière filmique – il fait sonner la couleur, vibrer le mouvement, ajoutant ainsi une autre dimension au film – et sa signification – ajouter un autre niveau signifiant.

## SCULPTER LE FILM

Cette notion de l'art comme « concrétisation d'un mouvement corporel » et « joie du geste, de la matière travaillée » (*ibid.*), nous la retrouvons chez Cronenberg et il n'est pas surprenant qu'il fasse lui-même appel à un autre art pour décrire son processus créateur. Outre l'écriture, il s'agit de la sculpture<sup>25</sup>.

Cronenberg est un inventeur, un sculpteur d'objets en tous genres (souvent érotisés). Dans *Dead Ringers*, par exemple, il utilise un arsenal d'instruments chirurgicaux inspiré de sculptures en aluminium qu'il avait réalisées au début des années 1970. Dans le film, Beverly Mantle dessine des instruments destinés à opérer les femmes mutantes et demande à un artiste de les confectionner. Véritables œuvres d'arts, ces instruments sont exposés dans une galerie. De manière générale, à l'intérieur des films, l'art est incarné par différents artistes : le sculpteur Benjamin Pierce (*Scanners*), l'écrivain Bill Lee (*Naked Lunch*), la chanteuse d'opéra Song Liling (*M. Butterfly*) ou encore la créatrice de jeux vidéos Allegra Geller (*eXistenZ*).

Outre ces personnages, les savants cronenbergiens sont perçus comme des artistes : le savant est un créateur de nouvelles maladies, de nouveaux monstres qui modifient, sculptent les corps des protagonistes. Dans *Scanners*, par exemple, un médicament développé par le Dr Ruth pour les femmes enceintes confère des pouvoirs télépathiques pouvant agir sur le corps et l'esprit. À travers ses personnages, Cronenberg

---

25 En 2003, Sébastien Rossignol réalise également un parallèle entre le cinéma cronenbergien et la peinture en comparant l'esthétique du cinéaste à celle de Francis Bacon.

construit et déconstruit les corps, observe ce qui arrive à la chair martyrisée, arrache la peau pour mieux voir ce qu'elle dissimule. Son cinéma est ainsi aussi visuel que tactile – nous retrouvons cette présence de la main déjà perçue dans le processus créateur de Shore.

Sculpteur de corps, le réalisateur développe un art similaire à celui du *body art* :

Cronenberg rejoint ici les préoccupations d'un certain art moderne qui fait du corps son médium premier, sa matière première, non commercialisée, totalement libre et affranchie. Déjà, dans les films antérieurs du cinéaste, le gore constituait une variante extrême de l'esthétique du *body art*, cette forme d'expression où la chair est tout à la fois outil de création et œuvre aboutie. Préoccupé par la reconquête de cet univers de chaos et de contrôle, d'instinct et de raison, il s'en prend film après film à l'un des ultimes tabous de la civilisation contemporaine : le corps (Pompon et Véronneau 2003, p. 178).

De son côté, Sébastien Rossignol établit un parallèle avec l'artiste-performatrice française Orlan qui « utilise son propre corps comme matière première, non pas seulement dans une visée de représentation mais dans une métamorphose » (Rossignol 2003)<sup>26</sup>. Mais si Cronenberg est un sculpteur de corps et de matière à l'intérieur du film, il est également un sculpteur de film en tant que tel. Ici, il nous faut revenir à l'improvisation.

Dans le cinéma improvisé, le scénario est conçu comme une matière première<sup>27</sup>, un *work in progress*, qui contient peu (ou pas) d'indications techniques : « Ces scénarios ouverts sont incompatibles avec le découpage, lieu du programme et de la maîtrise, explique Gilles Mouëllic. Les cinéastes improvisateurs n'y ont donc jamais recours, préférant improviser un découpage *in situ* » (Mouëllic 2011, p. 23). De la même manière, les scénarios cronenbergiens ne contiennent aucune information technique, le réalisateur préférant produire un texte qui se lit davantage comme une fiction (Breskin 1997, p. 245). On ne retrouve ainsi aucune indication sur l'emplacement ou le mouvement de la caméra :

Eh bien, la raison pour laquelle je n'indique aucune instruction de caméra [dans le scénario] est que je sais que je vais le faire sur la plateau [...]. C'est très palpable et concret pour moi. Ce n'est pas du tout une chose abstraite. Je ne sais pas comment faire un storyboard pour une scène comprenant deux personnes. Je veux impliquer mes acteurs dans la chorégraphie de la scène (Cronenberg cité dans *ibid.*, p. 245-246)<sup>28</sup>.

---

26 En 2000, Orlan et Cronenberg sont réunis à la galerie Enrico Navarra (Paris) pour une exposition sur « *Le corps mutant* ». Sur l'utilisation du corps comme matière première, Cronenberg et le *body art*, voir Baron 2007.

27 Gilles Mouëllic parle de « matière-scénario » (2011, p. 28).

28 « *Well, the reason I don't put the camera instructions in there is because I know I'm going to make it up on the set [...]. It's very palpable and tangible to me. It's not an abstract thing at all. I wouldn't know how to make a storyboard of a scene of two people. I want to involve my actors in the choreography of the scene* » ; notre traduction.

En effet, Cronenberg ne réalise presque jamais de *storyboard* – une trace de son auto-didactisme. Cette manière de procéder, qu’il qualifie d’« anti-hitchcockienne », lui confère plus de liberté pendant le tournage (Rodley 1992, p. 153) – c’est le refus de la contrainte autant que de la convention.

Le jour du tournage, Cronenberg n’a donc aucune idée préconçue et reste ouvert à toute possibilité.

Improviser, pour un cinéaste, c’est accepter de ne pas tout savoir avant la prise, c’est faire confiance aux événements imprévus pour atteindre une vérité qui échappe. En comptant sur l’investissement de chaque membre de l’équipe pour inventer avec lui les conditions nécessaires à l’improvisation, le réalisateur refuse d’opposer un savoir qu’il serait seul à posséder à la supposée ignorance de ses collaborateurs réduits au rôle d’exécutants (Mouëllic 2011, p. 33).

L’image surgit ainsi pendant le tournage, « vécu comme expérience » (*ibid.*, p. 28), au contact du matériau et des outils mis à la disposition du cinéaste. Cronenberg ferait ainsi partie de ce que Mouëllic nomme les « cinéastes du tournage », « qui font confiance au travail d’équipe sur le plateau, acceptant de laisser une grande part à l’improvisation collective » (*ibid.*, p. 17)<sup>29</sup> – Cronenberg pense la production d’un film comme un travail collectif.

C’est pour décrire ce processus que Cronenberg fait appel à la sculpture :

C’est un processus organique, sculptural, faire un film. On place chaque morceau d’argile, on le lisse, on le palpe, petit à petit. D’où mon rejet du *storyboard*. [...] Les images viennent donc plus tard, chez moi. Si ça marche, ça doit venir de l’intérieur. Je suis très inspiré par l’espace, par les lieux, par les visages des acteurs, les costumes qu’on leur fait. Par la lumière que crée mon opérateur. Par tout ça. C’est un processus très plastique, la création des images, au lieu d’être conceptuel (Cronenberg cité dans Labarthe 1999).

Cronenberg puise ainsi son inspiration dans les mêmes éléments cinématographiques que Shore, à la différence que la matière filmique est encore en devenir. Son processus créateur est donc tout à fait similaire à celui du compositeur en termes de visualisation intérieure, improvisation et travail concret de la matière.

Cronenberg s’inspire de la matière dont il dispose pour sculpter, modeler son film : il a donc également besoin d’un ancrage corporel pour créer – écrire le scénario, travailler avec le corps des acteurs, inscrire son propre corps sur le plateau de tournage<sup>30</sup>. À son tour, Shore s’inspire de la matière façonnée par Cronenberg, qui contient déjà

29 L’autre catégorie étant celle des « cinéastes du scénario », « qui considèrent le tournage comme un moment d’application d’une œuvre dont l’essentiel est déjà contenu dans l’écriture » (Mouëllic 2011, p. 17).

30 « Être un cinéaste improvisateur, c’est mettre son corps dans le flux des événements et tenter de prendre en compte toutes les sollicitations pour jouer, tel un musicien de jazz, la bonne note ou le bon accord au bon moment. Il ne s’agit pas seulement de capter mais aussi de solliciter, d’orienter, de susciter » (*ibid.*, p. 85).

sa musique, en puissance, afin de lui-même modeler (peindre) la matière musicale. Sa première inspiration constitue la matière sonore de base (les idées issues de l'improvisation) qu'il sculptera à son tour, organisera, plaçant chaque morceau, chaque idée, les reliant, les assemblant pour créer une matière musicale unifiée, dernier morceau d'argile à fondre dans la matière cronenbergienne.

## CONCLUSION

Autodidactes et expérimentateurs, le savoir-faire de Shore et Cronenberg est unique et en constante évolution – comme Shore, le cinéaste est un continuel apprenti qui se renouvelle, expérimente constamment. Il n'en demeure pas moins que ce savoir-faire évolutif contient un certain nombre de constantes : certaines données sont acquises et répétées – une même vision se rejoue de film en film. En outre, les deux collaborateurs comparent respectivement leur travail à celui du sculpteur et du peintre qui travaillent à partir de leurs mains, à même la matière. En ce sens, Shore et Cronenberg peuvent être considérés comme des artisans<sup>31</sup>, *mais de leur propre art*.

Toutefois, à la différence de l'artisan, Cronenberg et Shore adoptent un processus créateur plastique et organique, l'improvisation, laissant place à la surprise. Pour l'un comme pour l'autre, l'œuvre émerge peu à peu sous leurs yeux (sur l'instrument, le papier, le tournage ou l'écran), tel un produit de leur intuition. En ce sens, ils peuvent être décrits comme des artistes<sup>32</sup>. Pour le cinéaste, ceci est possible dans la mesure où la production filmique est pensée comme un travail collectif<sup>33</sup> – il peut improviser avec la matière créée par ses collaborateurs à partir de sa vision originelle (le scénario).

Cette étude portait non pas sur les fonctions poétiques, narratives, esthétiques de la musique au cinéma, mais sur le processus de création de films, inséparables de la musique qui les habite. Le discours des artistes a donc été largement pris en considération. Il est cependant nécessaire de garder à l'esprit que leurs témoignages doivent être considérés comme des conjectures, des indicateurs de dimensions à étudier avec attention<sup>34</sup>. Il resterait donc à voir ce que disent également les œuvres.

---

31 Le processus créateur de l'artisan est mécanique. Pour créer, il dispose d'un plan, d'une idée première qui précède l'œuvre et en règle l'exécution. L'objet final, conforme à sa cause formelle, est reproductible ; il a donc ses limites. Le principal instrument de création de l'artisan est la main. Notons que la figure de l'artisan ne fait pas référence ici à un état professionnel mais à une posture, une façon de penser et pratiquer la création, posture qui peut tout à fait s'inscrire dans un contexte matériel et économique industriel.

32 L'artiste ne limite pas sa création à l'application d'un savoir-faire. Son instrument principal est son esprit, ou plutôt son intuition. Il est le spectateur de son œuvre qui se dévoile peu à peu à lui : « l'idée lui vient à mesure qu'il fait ; il serait même rigoureux de dire que l'idée lui vient ensuite, comme au spectateur, et qu'il est spectateur aussi de son œuvre en train de naître » (Alain 1926, p. 38).

33 « Pour faire du tournage des aventures collectives, les cinéastes improvisateurs s'entourent souvent des mêmes collaborateurs, projet après projet, allant même jusqu'à constituer des troupes fondées sur la complicité et la confiance » (Mouëllic 2011, p. 34).

34 Selon Gilles Deleuze, et tel qu'explicité par Serge Cardinal, les entretiens font partie de l'œuvre d'un auteur. Dès lors, tenter de déterminer l'idée créatrice d'un cinéaste ou d'un compositeur (l'idée problématique qui pousse à la création), c'est considérer leurs créations et ce qu'ils en disent : l'idée est déterminée de film en film, à travers ses répétitions et déterminations, mais aussi d'entretien en entretien. Et tout ce

Shore est un des rares compositeurs possédant une véritable faculté d'assimilation et une sensibilité à la plastique de l'image rappelant la collaboration d'Eisenstein et Prokofiev. Pour comprendre le processus ici en jeu, l'approche visuelle et plastique du compositeur, il faudrait déterminer l'idée cinématographique équivalente de l'idée musicale, identifier les figures fixées par Shore avant l'improvisation et la composition, décomposer les films en termes de couleur, montage, mouvement, forme, etc. Il s'agirait donc d'essayer de comprendre le passage de l'idée visuelle à l'idée musicale : qu'est-ce qui dans l'image provoque une musique ? Pour comprendre un tel phénomène, il serait intéressant de comparer le binôme à des collaborations présentant un processus créateur similaire, notamment en termes d'improvisation. Nous pensons, entre autres, à David Lynch et Angelo Badalamenti (1988-) ou encore Norman McLaren et Maurice Blackburn (1947-1983)<sup>35</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor W., et Hanns Eisler ([1947]1972), *Musique de cinéma. Essai*, Paris, L'Arche.
- Alain (1926), *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard.
- Aufort, Thomas, et Jacky Dupont (2011), « Entretien avec Howard Shore part. 1 », <http://lecranmusical.blogspot.ca/2011/07/entretien-avec-howard-shore-part-1.html>, consulté le 7 octobre 2014.
- Breskin, David (1997), *Inner Views. Filmmakers in Conversation*, New York, Da Capo Press.
- Baron, Denis (2007), *Corps et artifices. De Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan.
- Brophy, Philip (1999), « Howard Shore in Conversation. Composing with a Very Wide Palette », dans Philip Brophy (dir.), *Cinesonic. The World of Sound in Film*, North Ryde, AFTRS, p. 1-14.
- Brown, Royal S. (1994), *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley, University of California Press.
- Cardinal, Serge (2010), *Deleuze au cinéma. Une introduction à l'empirisme supérieur de l'image-temps*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Chion, Michel ([2003]2010), *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma.
- Ciment, Michel, et Hubert Niogret (2007), « Entretien avec David Cronenberg. La réalité, c'est le corps », *Positif*, n° 561, p. 16-18.
- Cook, Nicholas (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press.
- Deleuze, Gilles (1998), « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Trafic*, n° 27, p. 133-142.
- Gorbman, Claudia (1987), *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London, BFI Pub.
- Grünberg, Serge ([1992]2002), *David Cronenberg*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2002 [1992].
- Grünberg, Serge (2006), *David Cronenberg. Interviews with Serge Grünberg*, London, Plexus.
- Hellégouarch, Solenn (2011a), Entretien avec Howard Shore (1<sup>er</sup> juin).

---

matériel-là constitue le matériau réflexif du créateur, quel qu'il soit, et participe à la détermination de son idée créatrice, la cohérence de sa pensée et de son œuvre. Voir Cardinal 2010, p. 9-25 et Deleuze 1998.

35 Sur Badalamenti et Lynch, voir Saada 1999. Sur McLaren et Blackburn, voir Hellégouarch 2011b et 2013.

- Hellégouarch, Solenn (2011b) « La pensée de Maurice Blackburn, compositeur de l'ONF », [www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/travaux\\_solenn-hellegouarch\\_maurice-blackburn-compositeur-de-lonf.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/travaux_solenn-hellegouarch_maurice-blackburn-compositeur-de-lonf.pdf), consulté le 7 octobre 2014.
- Hellégouarch, Solenn (2012), « Pour une relecture de *Crash* (1996), de David Cronenberg. La partition composée par Howard Shore », [www.creationsonore.ca/creation-sonore.php?articles-et-communications](http://www.creationsonore.ca/creation-sonore.php?articles-et-communications), consulté le 7 octobre 2014.
- Hellégouarch, Solenn (2013), « *A Phantasy* (1948-1952), de Norman McLaren. Quatuor pour son synthétique et saxophones, de Maurice Blackburn », [www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/travaux\\_solenn-hellegouarch\\_a-phantasy-de-norman-mclaren.pdf](http://www.creationsonore.ca/wp-content/uploads/2014/10/travaux_solenn-hellegouarch_a-phantasy-de-norman-mclaren.pdf), consulté le 7 octobre 2014.
- Handling, Piers, et Pierre Véronneau (dir.) (1990), *L'horreur intérieure. Les films de David Cronenberg*, Paris/Montréal, Éd. du Cerf/Cinémathèque québécoise, 1990[1983].
- Joyard, Olivier, et Jérôme Larcher (2000), « Shore-Cronenberg. L'état de grâce », *Cahiers du cinéma* n° 551, p. 34-35.
- Kalinak, Kathryn (1992), *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, University of Wisconsin Press.
- Kassabian, Anahid (2001), *Hearing Film. Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York, Routledge.
- Labarthe, André S. (1999), « David Cronenberg. I have to Make the World Be Flesh », [http://worldismine.free.fr/articles/david\\_cronenberg/index.htm](http://worldismine.free.fr/articles/david_cronenberg/index.htm), consulté le 7 octobre 2014.
- Lauliac, Christian (2002), « Howard Shore. La lumière passe de l'œil au cerveau », *Positif*, n° 502, p. 93-96.
- Lissa, Zofia (1965), *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin, Henschelverlag.
- Mouëllic, Gilles (2011), *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now.
- Parrat, Jacques (1993), *Des relations entre la peinture et la musique dans l'art contemporain*, Nice, Z'édicions.
- Pompon, Géraldine, et Pierre Véronneau (2003), *David Cronenberg. La beauté du chaos*, Paris, Éd. du Cerf.
- Reynolds, Cory (2001), « Howard Shore », [www.indexmagazine.com/interviews/howard\\_shore.shtml](http://www.indexmagazine.com/interviews/howard_shore.shtml), consulté le 7 octobre 2014.
- Rodley, Chris (1992), *Cronenberg on Cronenberg*, Toronto, Alfred A. Knopf Canada.
- Rossignol, Sébastien (2003), « Le cinéma de David Cronenberg et la peinture de Francis Bacon. Regards croisés », *Mémoire de maîtrise*, Université de Toulouse II, <http://baconcronenberg.free.fr/>, consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2014.
- Saada, Nicolas (1999), « "Tout est affaire de mélodie". Entretien avec Angelo Badalamenti », *Cahiers du cinéma*, n° 540, p. 60-63, [www.davidlynch.de/cahlent3.html](http://www.davidlynch.de/cahlent3.html), consulté le 20 janvier 2015.
- Schelle, Michael (1999), *The Score. Interviews with Film Composers*, Los Angeles, Silman-James Press.
- Small, Mark (1999), « Howard Shore. Subliminal Scores », dans Mark Small et Andrew Taylor, *Masters of Music. Conversations with Berklee Greats*, Boston, Berklee Press, p. 258-267.
- Temmerman, Jan (2003), « Howard Shore », dans Ray Bennet *et al.*, *Moving Music. Conversations with Renowned Film Composers*, Tiel, Lannoo, p. 92-99.
- Théberge, Paul (2004), « "These are my Nightmares", Music and Sound in the Films of David Cronenberg », dans Philip Hayward (dir.), *Off the Planet. Music, Sound and Science-fiction Cinema*, Eastleigh, John Libbey, p. 129-148.
- Willis-Sweete, Barbara (2011), *A composer's Dream*, [www.onf.ca/film/reve\\_d\\_un\\_compositeur](http://www.onf.ca/film/reve_d_un_compositeur), consulté le 7 octobre 2014.

# L'analyse des ensembles microrhythmiques dans *l'Intelligent Dance Music*

Anthony Papavassiliou

## Résumé

Nos travaux portés sur l'analyse des œuvres d'Aphex Twin et d'Autechre, figures emblématiques du courant de musiques électroniques semi-expérimentales nommé Intelligent Dance Music (IDM), ont démontrés, par le biais de l'analyse structurale, la présence de caractéristiques communes dans l'organisation d'ensembles microrhythmiques (EMR). La fréquence des EMR se situe principalement entre les plus hautes périodicités du rythme (10 à 20 e/s) et le seuil de l'audition humaine (20 à 50 e/s). Caractérisés par leurs fréquences élevées, les « ensembles texturaux » sont dénués de dynamisme lorsqu'ils sont courts et comportent des variations du timbre lorsqu'ils sont longs. L'effet provoqué par ce type d'ensemble est celui d'une texture contrastant avec le contenu rythmique. Les EMR aux fréquences les plus faibles forment les « ensembles gestuels ». Ils sont généralement longs et propices aux regroupements ainsi qu'aux dynamismes. L'effet provoqué par ce type d'EMR est celui qui suggère le prolongement, exprimant ainsi le geste.

Mots clés : Aphex Twin ; Autechre ; EMR ; IDM ; microrythme.

## Abstract

Our recent analyses of Aphex Twin and Autechre works, which are typical of the semi-experimental electronic music current called Intelligent Dance Music (IDM), have revealed, through structural analysis, the presence of shared features in the organization of microrhythmic sets (MRS). MRS frequencies are mostly situated between the highest rhythm periodicities (10 to 20 e/s) and the human hearing threshold (20 to 50 e/s). Characterized by their high frequencies, the “textural sets” are devoid of dynamism when short and include timbre variations when they are long. This type of set generally results in a texture contrasting with the rhythmic content. Low frequency MRS form the “gestural sets.” They are usually long and prone to groupings as well as dynamic variations. The effect caused by this type of MRS is the one that suggests rhythmic continuation or gesture.

Keywords: Aphex Twin; Autechre; IDM; microrythme; MRS.

## INTRODUCTION

Nos récents travaux portés sur l'analyse des œuvres d'Aphex Twin et le duo musical Autechre, figures emblématiques du courant de musiques électroniques semi-expérimentales nommé *Intelligent Dance Music* (IDM), ont démontrés, par le biais de l'analyse structurale, la présence de caractéristiques communes sur le plan du rythme. À l'aide d'une méthodologie d'analyse spécifiquement conçue pour l'étude des œuvres d'IDM, nous avons dressé alors un premier portrait des attributs possibles du courant.

Le processus d'analyse prévu par la méthodologie comprend notamment une étape de transcription basée sur un recensement minutieux de l'ensemble des éléments rythmiques observés dans le spectre de l'œuvre. Appliqué au répertoire d'Aphex Twin, il fait apparaître avec précision deux composantes majeures de l'esthétique musicale de l'artiste. D'une part, nous avons mis à jour les mécanismes d'un discours rythmique fortement marqué par la rupture et l'ambiguïté, confirmant de manière rigoureuse les premières descriptions fournies par Stan Hawkins (2007). D'autre part, nous avons décelé une codification stricte dans l'organisation des hautes fréquences du rythme. Celles-ci sont généralement exprimées à l'aide de rapides séquences d'évènements que nous appelons les « ensembles microrhythmiques » (EMR). Sous forme d'accélération rythmiques ou de timbres granuleux, les EMR sont observables dans les œuvres d'Aphex Twin à partir de 1991 (« Isopropophlex », *Analogue Bubblebath*), et employés de manière récurrente dans les œuvres d'IDM produites entre 1995 et 2001. Ils sont notamment présents en grande quantité dans la *drill'n'bass*<sup>1</sup>, un genre d'IDM inspiré par la *drum'n'bass* (tempo supérieur à 150 bpm, prédominance du rythme, nombreuses syncopes, mélodies à la basse) et qui intègre, de manière assumée, les EMR à son langage rythmique. Les *drills*<sup>2</sup> de la *drill'n'bass* sont des EMR évoluant dans un contexte caractérisé par un flux rythmique important (haute densité d'évènements, tempo élevé) et une structure fortement segmentée. Ils sont une version contextualisée des EMR, on en retrouve dans les nombreuses œuvres d'IDM n'appartenant pas à la *drill'n'bass*.

Dans la poursuite de notre recherche des caractéristiques de l'IDM, nous avons appliqué notre méthodologie d'analyse aux œuvres d'Autechre, artistes pionniers du courant. Basées sur des rythmes plus épurés et des tempi généralement plus lents que

---

1 Les premières références au terme *drill'n'bass* apparaissent sur l'IDM *List* durant l'année 1997 (voir <http://music.hyperreal.org/lists/idm/archives/>). On y apprend qu'Aphex Twin est considéré comme le géniteur de ce sous-genre (*Hangable Auto Bulb* EP, 1995), mais que le premier artiste à utiliser le terme fut Mike Paradinas (*u-Ziq*) lors de la sortie d'*Urmur Bile* en janvier 1997.

2 Dans un article du *NME magazine*, retranscrit en février 1997 sur l'IDM *List*, la *drill'n'bass* y est décrite ainsi : « Un terme générique décrivant les plus violentes mutations expérimentales de la jungle » ; notre traduction de « a generic description for jungles nastier experimental mutations ». L'article cite également les propos de Mike Paradinas associant les roulements de caisse claire du genre (*snare rolls*) au son du marteau pneumatique : « Sonne un peu comme un marteau pneumatique » (« sound a bit like pneumatic drills » ; notre traduction). Tom Jenkinson (*Squarepusher*) y parle d'une musique contrastée : « C'est simplement une affaire de contraste, en utilisant quelques rythmes énergiques puis en collant un son de piano vraiment doux par dessus, et se marrer avec, surprendre l'auditeur » (« It's just a contrast thing, taking some really manic drums and then sticking a really smooth piano over the top and having a laugh with it, surprising people » ; notre traduction).

ceux de la *drill'n'bass*, les œuvres<sup>3</sup> du duo développent, à partir de 1997 (*Chiastic Slide*, *Cichlisuite*), un discours rythmique constitué de nombreux EMR. L'objectif était de comprendre les traits rythmiques de ce type d'œuvres et d'en déduire les similitudes et différences avec ceux observés dans les œuvres d'Aphex Twin. Une analyse de « Yeesland » (Autechre, *Cichlisuite*, 1997), présentée lors du colloque IASPM 2014, valide ainsi la pertinence de notre méthodologie et contribue à poser les premiers jalons d'une définition de l'IDM qui se base sur des éléments d'analyse formelle. En effet, tandis que le style propre à chacun des artistes s'exprime principalement sur les plans du rythme et de la forme, les œuvres d'Autechre observent les mêmes lois d'organisation des EMR que celles appliquées dans les œuvres d'Aphex Twin. Contrairement, donc, aux vagues descriptions fournies par la littérature, qui dépeignent essentiellement l'IDM comme le fruit d'une démarche expérimentale personnelle (Butler 2006, p. 80) ou une musique techno « différente » (Cox et Warner 2004, p. 414), les différentes analyses confirment que le courant recèle un ensemble de choix prédominants dont les EMR, observés durant la deuxième période de développement de l'IDM (1995-2001), font partie. Ils ne sont pas simplement le résultat d'expérimentations<sup>4</sup> sonores ou musicales, mais expriment avec une grande précision toutes les particularités du style tel qu'il est conçu par Jan LaRue<sup>5</sup>.

Les EMR de l'IDM sont la systématisation d'une technique d'enrichissement du rythme savamment développée, le fruit d'une recherche ayant au cœur l'utilisation des technologies numériques au profit de la pertinence musicale. Quels sont alors les éléments clés d'élaboration des EMR et sur quels critères d'analyse devons-nous évaluer ces derniers ? L'objectif de cet article est d'exposer en détail les paramètres d'analyse essentiels pour mener à bien leur description. Notre démarche de recherche se veut ici être à la fois une synthèse des travaux engagés auparavant et un complément à notre méthodologie dédiée à l'analyse rythmique de l'IDM. Celle-ci fournit, en effet, les éléments *fondamentaux* pour la mise en rapport contextuelle des différents niveaux

---

3 Les œuvres d'Autechre sont davantage influencées par l'ambiance et le hip-hop que par la *drum'n'bass*.

4 Nous nous appuyons sur la définition de John Cage, pour qui l'expérimentation repose sur un processus de création lors duquel les actions « entraînent des résultats imprévisibles » (Cage 1961, p. 19).

5 « D'un point de vue exclusivement musical, donc, le style d'une pièce se compose des choix prédominants d'éléments et procédures qu'un compositeur fait lorsqu'il développe le mouvement et la forme (ou, peut-être, plus récemment, lorsqu'il évite le mouvement et la forme). Par extension, il est possible de percevoir un style distinctif dans un groupe de pièces depuis l'utilisation récurrente de choix similaires ; et le style d'un compositeur, dans son ensemble, peut être décrit en termes de préférences dans son utilisation de procédures et éléments musicaux. Plus largement encore, des caractéristiques communes peuvent faire ressortir une école ou une période chronologique. Plus ces préférences revêtent un caractère général, bien sûr, moins il est pertinent de les attribuer à un compositeur en particulier » ; notre traduction de cet extrait : « *Taking a solely musical view, therefore, the style of a piece consists of the predominant choices of elements and procedures a composer makes in developing movement and shape (or perhaps, more recently, in denying movement or shape). By extension, we can perceive a distinguishing style in a group of pieces from the recurrent use of similar choices ; and a composer's style as a whole can be described in terms of consistent and changing preferences in his use of musical elements and procedures. Even more broadly, common characteristics may individualize a whole school or chronological period. As these shared choices become increasingly general, of course, their application to any particular composer decreases* » (LaRue 1992, p. ix).

du rythme. Elle est donc un compromis entre la volonté de faire référence aussi pertinemment que possible aux phénomènes concrètement aperçus dans le spectre de l'œuvre et celle de rendre accessible le plus grand nombre possible de données utiles pour la description de toute l'étendue de la structure rythmique. En proposant un cadre d'analyse restreint à la contexture des EMR, nous souhaitons compléter un outil théorique que nous estimons essentiel pour la compréhension du rôle joué par l'IDM dans le développement des musiques électroniques.

Comme pour la transcription des données rythmiques, l'analyse restreinte des EMR n'implique l'écoute qu'à des fins d'identification préliminaire, puisque l'ensemble des mesures s'effectuent sur un support visuel fourni par le spectrogramme de l'œuvre. Il s'agit donc d'une analyse de niveau neutre, purement asémiotique. Toutes les données récoltées peuvent être insérées ou annotées dans le tableau de transcription déjà prévu par notre modèle d'analyse (figure 1). Celui-ci est composé de deux dimensions. Initialement, chaque colonne représente un temps d'analyse (TA) et chaque ligne un instrument ou type de timbre particulier.

Temps (m:ss)	0:59							
Cumul (TA)	160	161	162	163	164	165	166	167
Temps (TA)	1	2	3	4	5	6	7	8
Rythme GC	♩ -6	♩♩	♩♩	♩♩	♩♩	♩♩	♩♩	♩♩
Rythme CC		♩ 6		♩♩♩ -3		♩♩		♩♩♩♩
Rythme HH	♩♩♩♩ -8	♩♩ -4	♩♩ -4	♩♩♩♩♩ -4	♩ -8	♩♩ -4	♩ -8	♩♩♩♩ -16
Rythme BZ	♩♩♩♩ -6	♩♩ -12	♩♩ -2	♩♩♩♩♩ -4	♩♩ -12	♩♩♩♩♩ -2	♩♩♩♩ -6	♩♩ -2
Evènements	20	25	9	12	23	12	17	20
Superpositions	7	9	3	2	9	5	6	4
Total	13	16	6	10	14	7	11	16

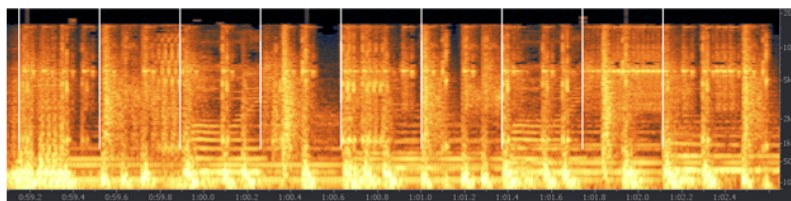


Figure 1 : Le tableau du haut correspond à un extrait de la transcription de « To Cure a Weakling Child » (Aphex Twin, Richard D. James Album, 1996). Le spectrogramme du bas correspond aux colonnes du tableau, nous avons marqué les temps avec des lignes verticales blanches.

Les données rythmiques y sont reportées en utilisant la notation rythmique occidentale (noire, croche, double croche, etc.). Elles partagent ainsi les TA en quatre régions formant les unités « indivisibles » du rythme. Les données microrhythmiques sont indiquées en chiffres arabes lorsque la présence de plusieurs évènements est constatée dans une des quatre régions du TA. Nous disposons donc, pour les EMR, d'une base constituée de valeurs quantitatives (densité) rattachées à un type de timbre particulier et délimitées dans le temps par les TA. Afin d'ajouter des éléments relatifs à la contexture des EMR, il est tout à fait possible de faire suivre les lignes destinées à l'instrumentation de celles destinées à des paramètres descriptifs plus précis, tels que ceux exposés dans le second chapitre.

Nous emprunterons à Nicolas Ruwet (1972) le vocabulaire relatif aux types de variables engagés dans la description des EMR. Dans son approche structuraliste inspirée de la linguistique, ce dernier propose deux catégories d'oppositions de valeurs. La première catégorie est celle des variables paramétriques, qui consistent principalement à leur attribuer le résultat d'oppositions binaires telles que proche/lointain, grave/aigu, etc. La seconde catégorie concerne les oppositions radiales. Lorsqu'une valeur est choisie au sein d'un nombre élevé de distinctions, on parle alors de variable non paramétrique.

De la même manière que durant l'échafaudage de notre méthodologie d'analyse des structures du rythme, nous avons volontairement écarté tous les outils dédiés à l'analyse des musiques électroacoustiques. Dans ce cas précis, la raison n'est cependant pas le problème de l'absence de structure métrique, dans ces musiques, qui produit des modèles d'analyse peu adaptés à des séquences mesurées<sup>6</sup>, mais plutôt le caractère limité de l'objet auquel nous nous attaquons, ainsi que la précision avec laquelle nous souhaitons l'étudier. L'analyse des musiques électroacoustiques vise typiquement à pouvoir décrire la plus grande étendue de sons et/ou situations possibles, or nous souhaitons simplement déterminer et catégoriser les principaux composants de formes spécifiques dont nous connaissons déjà les limites. En revêtant ce caractère général, ces outils d'analyse, parmi lesquels figurent la description des objets sonores<sup>7</sup> de Pierre Schaeffer ([1966]1977), la spectro-morphologie de Denis Smalley (1986), l'analyse fonctionnelle de Stéphane Roy (2003) ou encore les Unités Sémiotiques Temporelles (Delalande *et al.* 1996), ne permettent pas de prendre en compte les subtilités d'un langage qui ne serait pas basé sur un degré important de richesse dans la mise en scène des objets sonores. Du fait de la primauté du concept d'objet sonore dans les musiques électroacoustiques, les outils théoriques d'analyse qui leur sont dédiés accordent un rôle important à l'écoute réduite dans leur processus d'identification et de description des formes sonores. Or, bien que l'écoute réduite repose sur une démarche de perception focalisée sur les traits acoustiques de l'œuvre<sup>8</sup>, elle n'agit pas moins comme un filtre dont on ne peut extraire que des données imprécises. Une telle méthode d'appréhension du contenu sonore engendre aussi bien des classifications évasives que des terminologies vagues. De plus, ces mêmes outils ont souvent recours

---

6 Ici le terme est employé dans le sens déterminé par Sima Arom (2007, p. 927). Celui-ci définit les musiques mesurées comme des musiques « dans lesquelles chaque durée entretient un rapport strictement proportionnel avec toutes les autres ». Nous parlerons de musiques mesurées et non mesurées sans que référence soit faite au concept de mesure, mais comme équivalents des temps striés et lisses de Pierre Boulez (1987).

7 Si nous souhaitions utiliser le tableau récapitulatif du modèle typo-morphologique (TARTYP) que Pierre Schaeffer ([1966]1977, p. 459) a prévu dans son *Traité des objets musicaux*, classification pour laquelle seulement quatre des 28 types proposés seraient applicables, nous serions bornés à une description sommaire du contenu itératif. Le tableau récapitulatif (*ibid.*, p. 584-587) du solfège des objets musicaux (TARSOM), plus détaillé concernant les types de granulosité, demeure encore trop approximatif.

8 C'est ainsi que Michel Chion définit l'objet sonore : « On appelle objet sonore tout phénomène et événement sonore perçu comme un ensemble, comme un tout cohérent, et entendu dans une écoute réduite qui le vise pour lui-même, indépendamment de sa provenance ou de sa signification » (Chion 1983, p. 34).

à un vocabulaire chargé de sens pour qualifier des objets ou situations complexes : « dilatation », « contraction », « soulèvement », « immersion » chez Smalley, « accompagnement », « fond », « affirmation », « déviation », « parenthèse » chez Roy, « en flottement », « en suspension », « lourdeur », « qui veut démarrer » pour les UST, ou encore la notion d'imprévisibilité chez Schaeffer. Notre méthode d'analyse des EMR, qui se veut avant tout portée sur la description des composantes sonores, repose quant à elle sur l'opportunité qu'offre le corpus choisi de les discriminer en premier lieu. Cette démarche diffère donc du processus de « synthèse-analyse-synthèse » engagé par l'écoute réduite, du fait de la fusion qu'il induit pour l'identification des objets sonores, étape dont découle l'analyse puis la classification :

L'objet sonore est défini comme le corrélât de l'écoute réduite : il n'existe pas « en soi », mais à travers une intention constitutive spécifique. Il est une unité sonore perçue dans sa matière, sa texture propre, ses qualités et ses dimensions perceptives propres. Par ailleurs, il représente une perception globale, qui se donne comme identique à travers différentes écoutes; un ensemble organisé, qu'on peut assimiler à une « *gestalt* » au sens de la psychologie de la forme (Chion 1983, p. 34).

Les notions de perception globale et de *gestalt* renvoient inévitablement au concept d'objet auditif qui, selon Stephen McAdams, décrit l'opération mentale de regroupement visant à atteindre la cohérence auditive :

La notion d' « objet auditif » est important [sic] pour la compréhension des processus d'organisation perceptive dans la modalité auditive. Ce terme se réfère à une représentation mentale d'un groupe d'éléments qui possèdent une cohérence interne dans leur comportement et qui sont ainsi interprétés comme provenant de (ou, dans le vocabulaire des psychologues gestaltistes, « appartenant à ») la même source sonore. Ce processus de représentation doit nécessairement permettre non seulement le groupement d'éléments acoustiques en images sonores simples, tel un groupe de fréquences rassemblées en une note de clarinette, mais également le groupement de plusieurs sources sonores physiques en images complexes telles que les textures ou timbres composés que l'on trouve dans la musique pour orchestre, ou le groupement d'événements émis à travers le temps par une source sonore, telle une phrase parlée ou une mélodie. Cette tendance à rassembler les éléments ayant une cohérence structurale en une unité psychologique permet à l'auditeur d'organiser l'environnement sonore en sources qui sont très complexes acoustiquement. Par exemple, des chocs entre morceaux de métal, entre caoutchouc et pierre, et une série périodique d'explosions peuvent être unis en l'image d'une voiture roulant sur les pavés. Le même genre de raisonnement peut être appliqué aux structures musicales (McAdams 1997).

Compte tenu de leur composition particulière, il nous paraît mal venu de comparer les EMR à des objets sonores ou auditifs. Il n'est, en effet, pas toujours possible d'affirmer, à l'écoute, si certains ensembles d'événements appartiennent au domaine rythmique ou microrhythmique, ou s'ils forment une unité psychologique ou

non. Si nous acceptons volontiers l'idée qu'un objet sonore puisse être un ensemble constitué d'autres objets sonores plus petits<sup>9</sup> ou que les micro-événements constituant les EMR puisse être considérés comme des objets sonores, nous pensons que l'utilisation du terme « ensemble » est plus approprié pour décrire des situations où nous faisons face à un regroupement temporel de types de variables récurrents, ici des microdurées, plutôt qu'à un regroupement de strates qui s'adapte aux caractéristiques timbrales de chaque objet. Selon les fréquences, différentes références entrent en jeu dans l'élaboration de l'unité psychologique. Par exemple, la capacité de groupement métrique disparaît progressivement au dessus de 10 e/s (Roads 2001, London 2004). L'ensemble est, en quelque sorte, le niveau neutre de l'objet itératif.

Le premier chapitre est consacré à la définition des EMR. Nous les présentons comme un cas particulier de microrythme, un terme qui se rapporte aux paramètres du *groove*. Peu exploité et, lorsque c'est le cas, mal défini, le microrythme fait l'objet de l'étude la plus poussée dans les ouvrages d'Anne Danielsen (2006, 2010, 2012) où elle met à jour les effets provoqués par les microdéviation du *groove* sur notre perception du rythme. Nous considérons toutefois les EMR comme des cousins lointains du microrythme. Ils partagent avec ce dernier les microdurées, mais, de part la nature de leur constitution, ne possèdent ni les mêmes fonctions expressives, ni ce rapport étroit que le microrythme entretient avec la structure métrique. L'objectif de ce chapitre est donc de mettre l'accent sur ce qui distingue le microrythme des EMR. Dans le deuxième chapitre nous abordons les critères d'analyse des EMR. Basé sur nos analyses des œuvres d'Aphex Twin et d'Autechre, que nous avons éclairées à l'aide d'analyses complémentaires effectuées sur l'ensemble du répertoire du duo, ce chapitre contient deux types d'informations :

1. La définition des critères, ou paramètres, d'analyse des EMR ;
2. Une description des traits caractéristiques desquels ces critères ont été extraits.

## DÉFINITION DES ENSEMBLES MICRORYTHMIQUES

Le terme « microrythme » est traditionnellement utilisé pour qualifier les événements sonores déviant de la norme métrique établie par l'œuvre musicale. Caractéristiques de la performance humaine, ces déviations possèdent une durée généralement mesurée en millisecondes. Quelques études menées sur le *groove*, ou

---

9 Voir Chion (1983, p. 35) : « L'écoute réduite peut ainsi, après avoir étudié un objet sonore comme totalité, globalité, le considérer aussi comme une composition de petits objets sonores sur lesquels on se penchera individuellement » ou la définition de l'objet sonore (*sound object*) de Curtis Roads (2001, p. 3) : « Une unité de base de la structure musicale, généralisant le concept traditionnel de la note pour inclure des événements sonores complexes situés sur une échelle de temps allant d'une fraction de seconde à plusieurs secondes » ; notre traduction de cet extrait : « *A basic unit of musical structure, generalizing the traditional concept of note to include complex and mutating sound events on a time scale ranging from a fraction of a second to several seconds* ».

*swing*<sup>10</sup>, dans les musiques afro-américaines ou latines y font référence sans toutefois le définir clairement. Parmi ces dernières on trouve Iyer (2002) ou Gerisher (2006) qui parle de nuances et phénomènes microrhythmiques<sup>11</sup> :

Les nuances microrhythmiques peuvent jouer un rôle majeur dans l'expression du *groove*, comme le montrent les algorithmes visant à simuler ou générer les prétendus facteurs de sensations ou facteurs humains (voir Prögler 1995, p. 22-25). De tels phénomènes sont aussi des éléments essentiels du concept d'écart participatif [*participatory discrepancies*] (« PDS ») (1987). Bengtson (1963, 1974, 1987) et Gabrielsson (1982, 1993), sur la musique de la valse Viennoise et d'autres rythmes de danse Européens, font partie des études réalisées sur la relation existante entre les déviations de l'isométrie et les rythmes de danse. Le système d'Unités Nominales de Temps (NUT) de Jairazbhoy a ouvert des voies pour la notation des variations microrhythmiques (1983). Les phénomènes microrhythmiques ont aussi été soulignés dans les études sur les musiques africaines et afro-américaines réalisées par Pantaleoni (1972), Kroier (1992), Pinto (1998), and Polak (1997) (Gerisher 2006, p. 99-100)<sup>12</sup>.

Que désigne alors *précisément* le terme « microrhythme » dans un contexte de déviation métrique ? Selon Danielsen, le microrhythme désigne l'ensemble des caractéristiques rythmiques des événements agissant au niveau micro (*micro level*) :

Le microrhythme, d'autre part, fait référence à la forme globale des événements rythmiques à l'échelle micro. Cela englobe divers aspects, parmi lesquels figurent le timing. D'autres aspects du microrhythme sont, par exemple, la durée, la forme (de quelle manière l'énergie sonore se déploie au fil du temps), le timbre et l'intensité. Il existe de nombreuses études sur le *microtiming* dans la musique classique et les musiques populaires, mais très peu d'entre elles se concentrent sur les autres aspects du microrhythme<sup>13</sup>.

---

10 Le *groove* et le *swing* sont deux appellations provenant des musiques populaires. Les termes qualifient l'expressivité traditionnellement issue de la performance humaine. L'expressivité du *groove* peut être simulée par informatique (Danielsen 2010). Dans les séquenceurs numériques, c'est souvent le terme *swing* qui est employé pour désigner la fonction qui permet d'avancer ou retarder légèrement certaines notes du rythme.

11 On peut également citer Hawkins (2007), Kvifte (2007), Butterfield (2011) et Benadon (2006, 2009).

12 « *Microrhythmic nuances can play an important role in generating groove, as shown by the musical computer programs aimed at simulating or generating a so-called human or feel factor (see Prögler 1995:22-25). Such phenomena are also essential to Charles Keil's concept of participatory discrepancies ("PDS") (1987). Other studies of the relationship between deviations from equidistant regularity and dance rhythms include Bengtson (1963, 1974, 1987) and Gabrielsson (1982, 1993) on Wiener waltz music and other European dance rhythms. Jairazbhoy's system of "NUTS"—Nominal Units of Time—opened possibilities for the notation of microrhythmic variations (1983). Microrhythmic phenomena have also been stressed in the studies of African and African American music by Pantaleoni (1972), Kroier (1992), Pinto (1998), and Polak (1997)* » ; notre traduction.

13 « *Microrhythm on the other hand refers to the overall rhythmic shaping of musical events at the micro level. It encompasses a variety of aspects, including timing. Other microrhythmic aspects are, for example, duration, shape (how does the energy of the sound unfolds over time), timbre, and intensity. There are many studies of microtiming in both classical and groove-based musics but very few focusing on other aspects of microrhythm* » ; extrait de conversation personnelle (10 septembre 2013), notre traduction.

Le microrhythme sert donc à désigner des patrons d'évènements rythmiques intégrant des microdurées (*microtiming*) comme éléments d'expressivité. Le phénomène comprend la durée de la déviation ainsi que la forme des évènements « déviés » (les microdéviation). Nos travaux sur le microrhythme nous ont conduit à étendre sa définition pour y inclure les ensembles observés dans les œuvres d'IDM. Comme les phénomènes microrhythmiques, les ensembles microrhythmiques désignent des évènements sonores dont la relation temporelle aux autres éléments de la surface sonore s'exprime en microdurées. Ils ne sont cependant pas forcément en situation de déviation, mais systématiquement regroupés entre éléments de timbre et durée similaires. Il s'agit donc d'ensembles de deux évènements ou plus, formant des objets composés aux limites distinctes et possédant leur propre structure métrique<sup>14</sup>. La fréquence des EMR se situe principalement entre les fréquences hautes du rythme (10 à 20 e/s) et les premières fréquences de l'audition<sup>15</sup> (20 à 50 e/s). Elle peut toutefois atteindre des valeurs plus élevées et ainsi produire l'effet d'un timbre granuleux plutôt que celui d'une succession nette d'évènements. Comme nous l'avions évoqué pendant l'introduction, l'utilisation du terme « ensemble » permet de décrire une situation de collection qui est ici basée sur la mise en relation des microdurées. Les EMR de l'IDM possèdent souvent des contours nets, tant sur le plan temporel (durée de l'ensemble) que sur celui du registre, mais il existe de nombreuses situations où ces derniers doivent être approximés. Dans le spectrogramme suivant de « Rok 824545201 » (Aphex Twin, *Richard D. James Album*, 1996), on peut apercevoir deux séquences de quatre temps extraits du thème rythmique réitéré en milieu d'œuvre (figure 2).

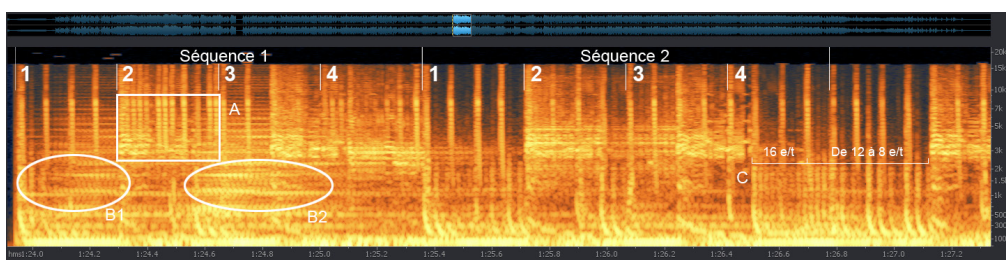


Figure 2 : Spectrogramme extrait de « Rok 824545201 ».

14 La notion de perception métrique à l'échelle des EMR reste cependant à débattre. Les études qui portent sur le sujet, et qui sont résumées dans l'ouvrage de London (2004), tendent à fixer la limite de la perception métrique aux alentours de 100 ms par unité (10 e/s), valeur en dessous de laquelle la discrimination des intervalles de durée devient imprécise (Hirsh *et al.* 1990) et à partir de laquelle le groupement subjectif n'a plus effet. Toutefois, comme le suggère London (p. 27), il se pourrait qu'à cette limite le mètre disparaisse ou perde seulement certaines propriétés progressivement, de la même manière que lorsque la succession disparaît pour laisser place à la continuité sonore.

15 Bien qu'il soit communément admis que les fréquences de l'audition humaine se situent entre 20 Hz et 20 kHz, il est également reconnu qu'il existe une fenêtre de transition entre la succession rythmique et la continuité sonore (Roads 2001, Snyder 2001). Snyder (2001, p. 26) parle de « bourdonnement granuleux » (*grainy buzz*) entre 16 Hz et 20 Hz. Roads (2001, p. 17) établit, quant à lui, une fenêtre de transition située entre 8 Hz et environ 30 Hz. Ce dernier cite Helmholtz (1885), qui propose le seuil de la continuité entre 24 et 28 Hz et pour qui la sensation de hauteur n'est perçue sans équivoque qu'à partir de 40 Hz.

L'encadrement (A) du deuxième temps de la séquence 1 (S1) montre, dans la partie haute du spectre, une série de douze événements se succédant à une fréquence de seize événements par temps ( $e/t$ )<sup>16</sup>, soit 46 e/s. Dans le registre médium, les passages encadrés (B1 et B2) attirent l'attention sur la granulosité des échantillons sonores se succédant aux alentours de 60 e/s. À cheval sur le quatrième temps de S2 et le premier temps de la séquence suivante, on aperçoit (C) un demi-temps occupé par une succession de frappes de la grosse caisse (registre grave) à 16 e/t (46 e/s), suivi d'une décélération, sur 1.25 temps, de la fréquence (de 12 à 8 e/t, soit 34 à 23 e/s).

Dans les cas annotés A et C, les ensembles possèdent une durée aux limites claires. Pourtant chacun possède un profil microrythmique différent sur les plans de la densité et de la fréquence. L'EMR situé en A possède une densité variable mais une fréquence fixe, tandis que l'EMR situé en B est divisé en deux régions. La première est caractérisée par une fréquence fixe et une densité stable, la deuxième est caractérisée par une diminution progressive de la fréquence, occasionnant une diminution de la densité. Pour plusieurs raisons, il peut être difficile de déterminer l'étendue réelle d'un EMR<sup>17</sup>. Le cas le plus périlleux serait celui où une variation progressive de la fréquence aboutirait à (ou serait entamée depuis) une succession rythmique (en dessous de 20 e/s). L'utilisation des unités de temps que représentent les TA offre généralement des repères de segmentation fiables dans un contexte où la structure métrique joue un rôle prédominant. Les passages marqués B1 et B2 montrent un autre exemple d'incertitude que l'on retrouve typiquement lorsque les ensembles sont produits par la synthèse sonore ou les techniques de granulation d'échantillons. Ici, ce sont les progressions d'intensité qui empêchent une délimitation précise des ensembles. En observant le premier temps de S2, on aperçoit la présence de successions opérées à l'échelle microrythmique. Toutefois, la trop faible densité des événements ne permet pas de définir clairement la présence d'un ou de plusieurs EMR. Dans ce cas, l'écoute est un support utile à la prise de décision de l'analyste. Enfin, un autre cas extrême est représenté dans cet extrait. Les événements présentés en A à 46 e/s et qui sont également exprimés dans les autres temps à des fréquences plus proches du rythme (11, 23 et 34 e/s), sont en réalité des paires de micro-événements se succédant à une fréquence si élevée qu'une fusion auditive opère. Chaque paire forme une unité sonore que l'augmentation des intervalles de durée viendra perturber occasionnellement.

Des configurations du même type existaient déjà avant les manipulations informatiques de l'IDM. L'exemple le plus évident est celui de la voix. Dans son analyse de « Breath Me » (Sia 2004), Serge Lacasse (2010, p. 141-155) dévoile la parfaite régularité des EMR produits par la voix craquée<sup>18</sup> de la chanteuse. Selon Fernando Poyatos (1993), cité dans l'article de Lacasse, la voix craquée est couramment employée dans le langage humain pour transmettre différents types d'émotions ou appuyer certaines attitudes, positives ou négatives. L'aspect granuleux des EMR de l'IDM rappelle également le son

16 Les fréquences et *tempi* sont arrondis à l'unité.

17 Cette tâche est, évidemment, d'autant plus difficile à effectuer à l'écoute.

18 *Creaky voice* ou *lynrealisation*.

obtenu lorsque l'on emploie un idiophone tel que le güiro, le kagul, la crécelle ou toute technique de percussion rapide. Enfin, il est important de citer Curtis Roads (2001), qui fut le premier à théoriser les moyens de produire des flux de grains synchrones par le biais de la synthèse granulaire. Les premières œuvres à intégrer ce type de technique expriment des EMR dans des contextes sonores atemporels. Parmi celles-ci figurent les expérimentations électroacoustiques de Xenakis (*Concret PH* 1958, *Analogique B* 1959), Stockhausen (*Kontakte*, 1960), Roads (*Klang-1* 1974, *Prototype* 1975) ou encore Truax (*Riverrun*, 1986).

## CRITÈRES D'ANALYSE DES ENSEMBLES MICRORYTHMIQUES DANS L'IDM

### *Facture*

Afin de correctement décrire les formes et les comportements des EMR, nous avons établi deux catégories de paramètres. La première catégorie concerne la facture des ensembles. Par « facture » nous ne faisons pas référence à la facture de Schaeffer, mais à une définition plus générale du terme qui correspondrait à « la manière » dont l'ensemble a été « réalisé ». La facture des EMR est composée de trois paramètres qui ne sont pas explicitement indiqués dans le tableau de transcription du rythme. Ils nécessitent donc une analyse séparée qui peut se faire avant, après ou pendant l'étude du contexte rythmique mais, pour des raisons pratiques décrites plus haut, préférablement après la définition du temps d'analyse<sup>19</sup>. Les variables déterminant la facture des EMR sont de nature non paramétrique, puisque chaque paramètre représente un continuum sur lequel il est à la fois possible et nécessaire d'évaluer une position.

Le premier des paramètres est celui du registre. Le registre des EMR est implicitement indiqué dans le tableau de transcription rythmique, puisque ce dernier discrimine les différents types de flux sonores en fonction de leur timbres. La ségrégation des flux sonores se fait, par ailleurs, de manière plus évidente à l'écoute des œuvres d'Aphex Twin que celles d'Autechre, puisque le premier tend à conserver la notion de ligne instrumentale lorsque le duo tend à confondre les différentes strates. De manière générale, les artistes d'IDM semblent privilégier les registres élevés dans leurs drills. Ce choix paraît logique si l'on considère la différence d'énergie déployée naturellement par les différents registres : les basses fréquences sont le lieu de sons appuyés, tel que le déploiement de la grosse caisse, plus long que les percussions aiguës dans la durée et stable jusqu'aux médiums dans le spectre des fréquences. Il est également plus facile de discerner les séquences microrythmiques et d'identifier les variations dans les EMR situés dans la partie haute du spectre. Cette dernière est plus propice à une mise en scène des autres paramètres de la facture ainsi que les paramètres du

---

19 La définition du temps d'analyse constitue la deuxième étape de notre méthodologie d'analyse. Elle succède à la détermination de la forme préliminaire de l'œuvre et précède le dénombrement et la transcription des événements.

dynamisme des EMR. Ce type de prédominance apparaît très clairement dans notre étude de « To Cure a Weakling Child » (Aphex Twin, Richard D. James Album, 1996). Le microrythme n'est exprimé qu'occasionnellement à la grosse caisse tandis que les instruments plus aigus lui sont presque entièrement consacré. Dans le cadre d'une analyse réduite aux EMR, il conviendra autant de préciser le type d'instrument utilisé qu'un qualificatif suffisamment explicite (haut, bas, aigu, grave, médium, etc.).

Le deuxième paramètre de facture concerne la durée. Dans le tableau de transcription rythmique, il est envisageable de déduire avec une relative précision la durée des EMR. L'exercice consiste à additionner les temps adjacents affectés par le microrythme lorsque celui-ci est exprimé sur plusieurs unités du tableau. Il s'agit cependant d'une mesure qui peut occasionnellement manquer de fiabilité, la durée des TA étant suffisante pour abriter plusieurs EMR. Déterminer la durée d'un ensemble peut se faire par l'utilisation de mesures en secondes et fractions de secondes, ou en fractions de TA. Il faut, pour cela, envisager de reporter les données dans un nouveau tableau. Rappelons qu'il s'agit ici d'affiner la description des EMR par l'extraction et l'organisation de données exploitables aux fins de comparaisons des ensembles. Or les temps et régions du tableau de transcription rythmique ne permettent pas une assez grande précision lorsqu'il est question de délimiter les EMR. Il paraît donc naturel de provisoirement abandonner le contexte maintenu par la grille d'analyse principale au profit d'une méthode prenant en compte les éventuelles dissymétries microrythmiques. Un compromis peut cependant être réalisé en se focalisant sur le remplissage des régions dans le tableau de transcription rythmique. La transcription reste peu précise, mais elle fournit les éléments essentiels pour une meilleure compréhension des relations rythme-microrythme. On remarquera par ailleurs que, dans l'IDM, la durée des EMR respecte souvent celle des régions et qu'elle ne dépasse que très rarement celle du TA.

Le dernier et le plus important des paramètres est celui de la fréquence. Située au dessus des valeurs propices au rythme, la fréquence détermine en grande partie l'effet produit par l'EMR. Ce paramètre n'est pas du tout indiqué dans le tableau de transcription rythmique, rendant nécessaire une observation séparée lorsque l'on souhaite ne pas s'en tenir qu'aux valeurs de densité. Les artistes d'IDM synchronisent presque systématiquement la fréquence des EMR avec la structure métrique de l'œuvre. De plus, nous le verrons dans le paragraphe dédié au dynamisme, les variations de fréquence opérées au sein d'un même ensemble sont davantage délimitées par étapes qu'effectuées de manière progressive<sup>20</sup>. Dans le premier cas, les transitions obéissent souvent aux lois de la subdivision binaire ou ternaire. Par ailleurs, les basses fréquences expriment majoritairement des subdivisions binaires de la grille (ex. : 8, 16 événements par temps ou e/t), les subdivisions ternaires (24, 48 e/t) apparaissant, quant à elles, généralement dans les plus hautes fréquences. Ce type de disposition

---

20 Ceci est vrai pour les œuvres de la deuxième période de l'IDM (1995-2001), mais à reconsidérer pour les œuvres de la période qui succède. Des exemples remarquables de variations progressives de la fréquence des événements se trouvent dans les albums *Confiled* (2001) et *Draft 7.30* (2003) d'Autechre.

des micro-événements facilite grandement l'opération de mesure. Il suffit alors, si l'on veut échapper à l'exercice de conversion depuis l'espace occupé par l'EMR dans l'unité de transcription (démarche prisonnière du contexte), de diviser le nombre d'événements de l'EMR par la durée de celui-ci en secondes.

Les événements d'un ensemble donné peuvent théoriquement être tous différents, mais ce n'est pas un cas en usage dans l'IDM. Ils sont, au contraire, fortement similaires sur le plan de la facture. Ce sont les paramètres de registre et de fréquence qui permettent d'identifier l'EMR, le paramètre de durée étant celui qui permet de le délimiter. En somme, les paramètres de facture décrivent ce qui ne varie pas, contrairement aux paramètres de dynamisme.

### *Dynamisme*

La deuxième catégorie de paramètres servant à décrire les EMR concerne le comportement de ces derniers dans le temps. Nous l'avons naturellement nommée dynamisme, puisqu'il s'agit de qualifier le type d'énergie déployé au sein de chaque ensemble. Comme pour les paramètres de facture, ces derniers sont au nombre de trois. Le dynamisme d'intensité désigne les progressions d'intensité entre les événements d'un même ensemble. Dans ce type de dynamisme, chaque événement subit une altération d'intensité sur l'ensemble de son spectre. Le dynamisme de hauteur désigne les changements de timbre qui déplacent l'énergie du spectre d'un registre de fréquences vers un autre, au cours de la constitution de l'ensemble. Dans ce type de dynamisme, l'intensité du spectre de chaque élément est irrégulièrement altérée. Enfin, le dynamisme de fréquence désigne l'augmentation ou la diminution des intervalles de temps séparant les différents événements de l'ensemble<sup>21</sup>.

Contrairement aux paramètres de facture, nous avons choisi des variables paramétriques pour déterminer le dynamisme des EMR. Celles-ci sont éventuellement indiquées dans le tableau de transcription avec les symboles « < » et « > », pour signifier respectivement « augmentation » et « diminution ». L'utilisation de telles oppositions binaires pour décrire ces différents types de dynamismes résulte d'une stratégie logique de simplification visant à décrire, à l'aide d'une seule valeur, une situation qui en implique au minimum deux lorsque le mouvement est linéaire et une infinité lorsque l'altération se complexifie. L'opposition binaire sert alors à qualifier de manière relative la différence entre une situation de départ et une situation à l'arrivée. Par exemple, il n'est pas crucial de savoir si un EMR donné est fort ou faible du point de vue de l'intensité, surtout lorsque l'on pratique une analyse contextuelle. Nous n'avons donc pas besoin de savoir quelle est l'intensité au départ ainsi qu'à l'arrivée, si tant est que nous trouvions le qualificatif juste, mais plutôt si une évolution existe, et la direction qui s'en dégage.

Comme nous l'évoquons plus tôt, les dynamismes de fréquence progressifs sont peu représentés dans les œuvres d'IDM entre 1995 et 2001. Les variations de fréquence

---

21 On parle ici de l'IOI. L'*Inter Onset Interval* (littéralement : Intervalle Inter-Attaque), désigne l'intervalle de durée mesurable entre chaque début d'événement sonore.

se matérialisent le plus souvent sous la forme d'une segmentation du geste microrythmique en une succession faite de fréquences synchronisées avec la structure métrique. Notre étape de transcription initiale ne tient pas compte des fréquences, elle indique seulement la tendance des régions temporelles occupées par les EMR (« > » ou « < »). Décrire les situations de ce type nécessite un nouveau tableau, ceci afin de distinguer convenablement les caractéristiques de chaque étape de la progression. On aperçoit, dans la figure 3, un exemple où plusieurs micro-événements de même facture se succèdent. Les variations de fréquence délimitent les EMR. Les différents (mais très similaires) EMR forment un ensemble plus large fondé sur l'identité du registre et le dynamisme discontinu de la fréquence. Dans le dynamisme progressif de la figure 4, des événements de même registre se succèdent en étant constamment variés sur le plan de la fréquence. Il ne se crée pourtant pas autant d'EMR que d'événements, puisque deux événements sont nécessaires pour constituer un EMR. Celui-ci est alors établi à partir de l'identité du registre uniquement.

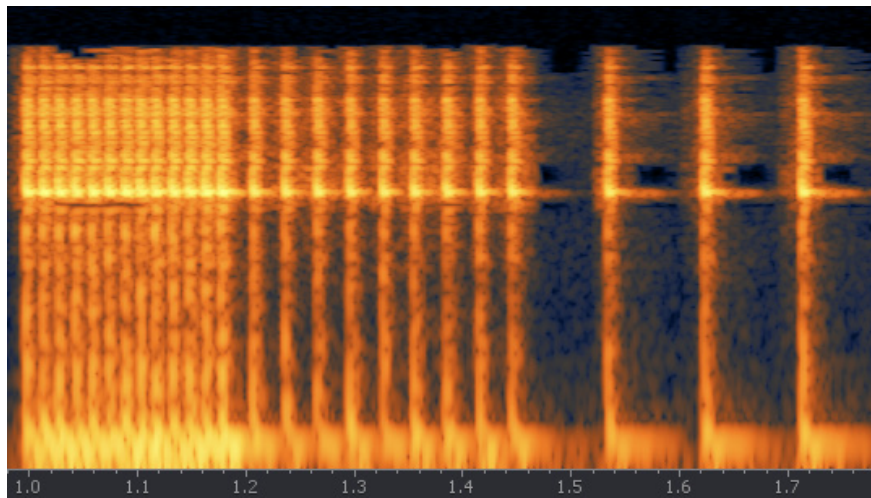


Figure 3 : Exemple de variation de fréquence discontinue dans la deuxième seconde de « Bucephalus Bouncing Ball » (Aphex Twin, Come To Daddy, 1997).

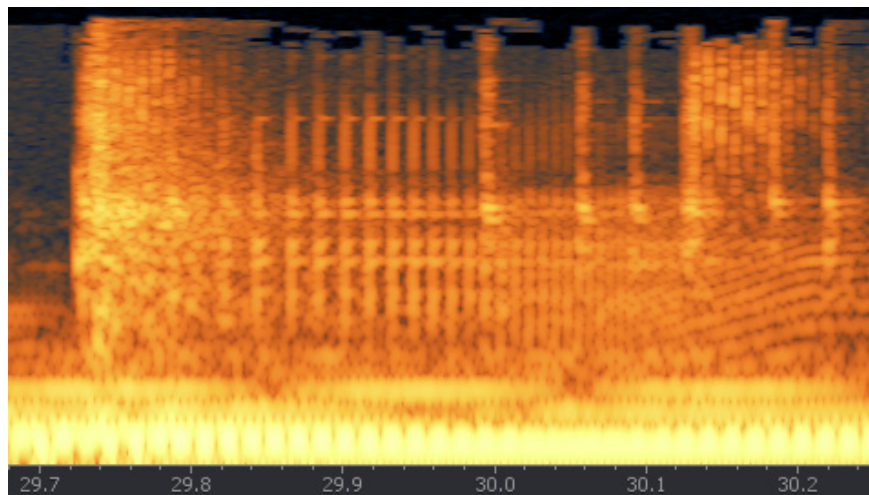


Figure 4 : Exemple de variation de fréquence continue entre 29.8 s et 30.1 s dans « Krib » (Autechre, Cichlisuite, 1997).

Les dynamismes d'intensité (figure 5A) surviennent plus souvent mais ne sont pas les plus remarquables ni les plus intéressants. Le dynamisme de hauteur, qui est la version plus complexe du dynamisme d'intensité, témoigne le plus souvent de l'application d'un filtre (figure 5B) ou d'un effet (figure 5C) sur l'ensemble. Il est de loin le type de dynamisme le plus présent dans les œuvres d'IDM. Son utilisation diffère selon l'artiste étudié : Aphex Twin favorise généralement l'application d'effets tandis que le duo Autechre privilégie les filtres passe-haut ou passe-bas.

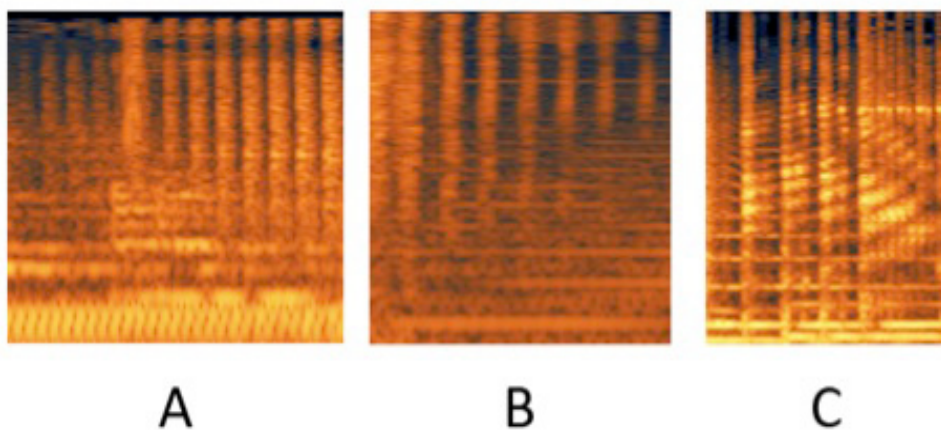


Figure 5 : Exemples de dynamismes des EMR. En A, dynamisme d'intensité dans « Tilapia » (Autechre, Cichlisuite, 1997). En B, dynamisme de hauteur avec un filtre passe-haut dans « Yeesland » (Autechre, Cichlisuite, 1997). En C, dynamisme de hauteur avec un effet dans « To Cure A Weakling Child » (Aphex Twin, Richard D. James Album, 1996).

## CONCLUSION

L'étude que nous avons menée sur les EMR a mis à jour certaines particularités dans leur élaboration, tout en produisant un complément méthodologique efficace pour l'analyse des œuvres d'IDM. Établir les paramètres de facture des EMR revient à effectuer une opération d'isolement prouvant que ces derniers ne sont ni de simples artéfacts rythmiques, ni des ornements de second plan. Par l'examen du registre, de la durée et de la fréquence, nous pouvons déduire une première typologie qui reflète le rôle primordial joué par le paramètre de fréquence. L'étude du registre montre que les EMR sont toujours mis en valeur par le respect d'une séparation nette entre les registres exprimés sur le spectre, et par l'utilisation de profils acoustiques spécifiques. C'est donc dans la très grande majorité des cas qu'il est possible de discriminer des EMR émis simultanément à la lecture du spectrogramme. L'étude de la durée apporte un premier critère d'évaluation de l'ambivalence métrique des EMR. D'un côté, nous avons des EMR respectant les durées établies aux niveaux intermédiaires de la structure métrique, c'est à dire qui entretiennent une relation binaire avec les régions des TA (région occupée ou non). De l'autre, nous avons des durées d'EMR qui nécessitent d'évaluer des fractions de régions de TA. Décrire les durées autrement qu'en terme

d'occupation des régions, permet non seulement de fournir une information plus exacte concernant la durée des EMR, mais surtout de créer des connaissances utiles pour l'analyse des situations d'ambiguïté rythmique. Le paramètre de fréquence est le plus important car il est le seul qui donne une indication précise de la contenance de l'EMR. La densité, paramètre de substitution prévu par le tableau de transcription du rythme, est un bon moyen de palier à un processus de segmentation guidé par les durées du mètre, puisque le tableau ne permet pas de comparer efficacement les fréquences des EMR. Relever celles-ci permet cependant d'obtenir une indication supplémentaire sur l'identité métrique de l'ensemble, en plus de fournir une donnée exacte sur la répartition de la densité.

Le paramètre de fréquence est aussi un élément clé pour une analyse qui voudrait intégrer la dimension perceptive. Dépendamment de la valeur choisie, un EMR donné peut être plus ou moins proche d'un type de perception. Les EMR aux fréquences les plus élevées (entre 40 et 80 e/s environ) forment la catégorie des « ensembles texturaux ». Ils sont dénués de dynamisme lorsqu'ils sont courts (régions et subdivisions) et comportent des variations du timbre (registre) lorsqu'ils sont longs. L'effet provoqué par ce type d'ensemble est celui d'une texture contrastant avec le contenu rythmique. Les EMR aux fréquences les plus faibles (entre 20 et 40 e/s environ) forment la catégorie des « ensembles gestuels ». Ils sont généralement longs (1/2 temps ou plus) et propices aux dynamismes ainsi qu'aux regroupements aboutissant à des dynamismes discontinus. Marqué par la cohérence (contextuelle ou non) malgré les fréquentes altérations, l'effet provoqué par ce type d'EMR est celui qui suggère le prolongement et exprime ainsi un geste. Les ensembles gestuels et texturaux pourraient être comparés respectivement aux catégories de l'itération et du frottement de Schaeffer. Par exemple, les drills de la *drill'n'bass* appartiennent pour la plupart à la catégorie des ensembles basés sur l'itération. La démarche de la *drill'n'bass* est plus ancrée dans le gestuel que son successeur le *breakcore*, où les ensembles texturaux sont représentés en plus grande nombre.

L'analyse du dynamisme des EMR nous en apprend beaucoup sur le comportement général des EMR. Les dynamismes d'intensité et de hauteur provoquent les plus sobres altérations et n'affectent donc pas l'intégrité des EMR. Ces derniers s'émancipent de la structure métrique lorsque la variation de fréquence est progressive mais l'appuie éventuellement lorsque la variation est discontinue, chaque séquence représentant alors un EMR « synchronisé », dépourvu de dynamisme de fréquence. Le cas du « dynamisme discontinu » renvoie à la notion de groupe d'EMR partageant un paramètre clé de la facture. L'EMR est, en quelque sorte, un objet composé de niveaux, d'une structure. Cette structure se confond parfois avec celle de l'œuvre au *niveau microrythmique* avec le statisme fréquentiel et au *niveau rythmique* avec la variation discontinue des paramètres de registre et de fréquence.

Dans le domaine des musiques électroniques populaires, l'IDM est un exemple rare de courant ayant prouvé qu'il était possible d'innover tout en conservant une approche musicalement structurée, voire conventionnelle à certains égards. Les EMR sont le symbole de cette démarche. Issus de procédés expérimentaux visant à rejoindre deux dimensions traditionnellement envisagées de manière distincte, les artistes d'IDM ont su se les approprier pour les intégrer avec pertinence dans leur discours musical.

Nos analyses fournissent le témoignage de cette appropriation tout en facilitant l'accès à de développements futurs. Comme le montrent nos observations, peu de paramètres et d'associations suffisent pour produire un large éventail de gestes musicaux et de textures pouvant, lorsqu'ils sont agencés avec cohérence, former une esthétique granulaire complexe et immersive. Un fait remarquable de notre étude concerne la place hiérarchiquement dominante occupée par le paramètre de fréquence des événements qui constituent les EMR. Ceci tend à prouver que la dimension temporelle domine la perception des événements à cette échelle. De la même manière que les microdéviation du *groove*, où la fenêtre temporelle qui sépare « l'appartenance » ou non à un repère métrique se trouve être particulièrement réduite, de faibles variations de l'IOI peuvent entraîner un basculement de la perception. Cette particularité, facteur d'ambiguïté métrique, joue éventuellement un rôle dans la double sollicitation, celle du corps et celle de l'esprit, souvent relatée par les amateurs d'IDM.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arom, Sima (2007), « L'organisation du temps musical. Essai de typologie », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une Encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, « Vol. 5. L'unité de la musique », Paris, Actes Sud, p. 927-944.
- Bengtson, Ingmar (1963), « Über Korrelationen zwischen Durationsvariable und Rhythmusserlebnis », dans *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Kassel 1962*, Kassel, p. 276-279.
- Bengtson, Ingmar (1974) « Empirische Rhythmusforschung in Uppsala », *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, n° 1, p. 195-219.
- Bengtson, Ingmar (1987), « Notation, Motion and Perception. Some Aspects of Musical Rhythm », dans Alf Gabrielsson (dir.), *Action and Perception in Rhythm and Music*, Stockholm, Royal Swedish of Music, p. 69-80.
- Butler, Mark J. (2006), *Unlocking the Groove. Rhythm, Meter, And Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington, Indiana University Press.
- Cage, John (1961), *Silence. Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Chion, Michel (1983), *Guide des objets sonores. Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, INA-GRM/Buchet-Chastel.
- Cox, Christoph, et Daniel Warner (2004), *Audio Culture. Readings in Modern Music*, New York, Continuum International Publishing Group.
- Danielsen, Anne (2006), *Presence and Pleasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Danielsen, Anne (dir.) (2010), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Farnham, Ashgate Publishing.
- Danielsen, Anne (2012), « The Sound of Crossover. Micro-rhythm and Sonic Pleasure in Michael Jackson's "Don't Stop 'Til You Get Enough" », *Popular Music and Society*, vol. 35, n° 2, p. 151-168.
- Delalande, François et al. (1996), *Les Unités Sémiotiques Temporelles. Éléments nouveaux d'analyse musicale*, Marseille, Édition MIM.
- Gabrielsson, Alf (1982), « Perception and Performance of Musical Rhythm », dans Manfred Clynes (dir.), *Music, Mind and Brain. The Neuropsychology of Music* New York, Plenum Press, p. 159-169.

- Gabrielsson, Alf (1993), « The Complexities of Rhythm », dans Thomas J. Tighe et W. Jay Dowling (dir.), *Psychology and Music. The Understanding of Melody and Rhythm*, New Jersey/Londres, Lawrence Erlbaum, p. 93-120.
- Gerischer, Christiane (2006), « Rhythmic Feeling and Microrhythmic Phenomena in Brazilian Percussion », *Ethnomusicology*, vol. 50, n° 1, p. 99-119.
- Hawkins, Stan (2007), « Aphex Twin. Monstrous Hermaphrodites, Madness and the Strain of Independent Dance Music », dans John Richardson et Stan Hawkins (dir.), *Essays on Sound and Vision*, Chapitre 1, Helsinki, Helsinki University Press.
- Iyer, Vijay (2002), « Embodied Mind, Situated Cognition, and Expressive Microtiming in African-American Music », *Music Perception*, vol. 19, n° 3, p. 387-414.
- Kroier, Hans (1992), « Die Rumba in Mantanzas (West-Kuba), Tanz, Gesang und Perkussion im Schnittpunkt afro-hispanokubanischer Traditionen », Mémoire de maîtrise, Freie Universität Berlin.
- Lacasse, Serge (2010), « Slave to the Supradiegetic Rhythm. A Microrhythmic Analysis of Creaky Voice in Sia's "Breath Me" », dans Danielsen 2010, p. 141-155.
- London, Justin (2004), *Hearing in Time. Psychological Aspects of Musical Meter*, New York, Oxford University Press.
- LaRue, Jan (1992), *Guidelines for Style Analysis*, Warren, Harmonie Park Press.
- McAdams, Stephen (1997) « L'organisation perceptive de l'environnement sonore », transcription des Rencontres IPSEN en ORL, <http://articles.ircam.fr/textes/McAdams97b/>, consulté le 12 mai 2015.
- Pantaleoni, Hewitt (1972), « Three Principles of Timing in Anlo-Dance Drumming », *African Music*, vol. 5, n° 2, p. 50-64.
- Papavassiliou, Anthony (2014), « Une étude de l'*Intelligent Dance Music*. Analyse du style rythmique d'Aphex Twin », Mémoire de maîtrise, Université Laval.
- Polak, Rainer (1998), « Jenbe Music in Bamako. Microtiming as Formal Model and Performance Practice », *Iwalewa-Forum. Arbeitspapiere zur Kunst und Kultur Afrikas*, vol. 2, p. 23-42.
- Poyatos, Fernando (1993), *Paralanguage. A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sounds*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing.
- Prögler, J.A. (1995), « Searching for Swing. Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section », *Ethnomusicology*, vol. 39, n° 1, p. 21-54.
- Roads, Curtis (2001), *Microsound*, Cambridge, MIT Press.
- Roy, Stéphane (2003), *L'analyse des musiques électroacoustiques. Modèles et propositions*, Paris, L'Harmattan.
- Ruwet, Nicolas (1972), *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil.
- Smalley, Denis (1986), « Spectro-morphology and Structuring Processes », dans Simon Emmerson (dir.), *The Language of Electroacoustic Music*, Londres, MacMillan Press, p. 423-434.
- Schaeffer, Pierre ([1966]1977), *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris, Seuil.

# Hybridité, authenticité et atteinte du succès international ; réflexion sur les processus de commercialisation de disques de *world music*

Ons Barnat

## Résumé

Cet article propose une réflexion critique sur les processus d'internationalisation et de commercialisation de disques étiquetés *world music*. J'y examine la dialectique des représentations croisées opérée entre producteurs et consommateurs de *world music*, en faisant un examen historique des différents types de maisons de disques qui emploient cette appellation – au demeurant très controversée depuis son invention par l'industrie du disque en 1987. Ultimement, cet article analyse les liens paradoxaux entre respect d'une « authenticité » et création d'une « hybridité musicale » dans la réalisation de disques commercialisés sous la bannière *world music*.

Mots clés : globalisation ; hybridité musicale ; internationalisation ; musiques du monde ; systémique du succès.

## Abstract

This paper offers a critical analysis of the internationalization and commercialization of world music records. It examines the dialectic of cross representations between producers and consumers, throughout an historical review of the different types of labels that use the world music term—albeit very controversial since its invention by the music industry in 1987. Finally, some issues behind the international success in world music are assessed, revealing the paradoxical relationship between “authenticity” and “musical hybridity” at stake in world music recordings

Keywords: globalization; internationalization; musical hybridity; success systemic; world music.

*Si la world music est effectivement devenue la bande-son de la mondialisation, alors la musique est non seulement la manifestation de processus et de dynamiques globaux, mais elle est le terrain même sur lequel la mondialisation est articulée.*

– White (2012, p. 1)<sup>1</sup>

Catégorie commerciale choisie à la fin des années 1980 par une poignée d'acteurs de l'industrie discographique anglaise – au cours d'une série de rencontres au Empress of Russia à Londres<sup>2</sup> – la *world music*<sup>3</sup> s'est progressivement développée sur une « infrastructure complexe [qui] réunit notamment des maisons de disques, des émissions de radio, des clubs de danse, des magazines et des festivals<sup>4</sup> ». Pour Jocelyne Guilbault, les fondements même de cette catégorie « fourre-tout » se trouvent aujourd'hui ébranlés par la mondialisation :

[L]a *world music*, aussi appelée *worldbeat*, *ethnopop*, *New Age*, sono mondiale, et musique métisse, est généralement décrite dans les publications académiques et les magazines comme une musique de fusion résultant du mélange de musiques provenant de diverses parties du monde (Guilbault 1996)<sup>5</sup>.

Force est de constater que, si certains disques étiquetés comme « musiques du monde » ont pu connaître un succès international conséquent, c'est qu'ils ont bénéficié d'une promotion et d'une distribution mondiale, toutes deux ciblées vers un marché commercial d'acheteurs potentiels de *world music*. Pour Michael Stone, ces consommateurs ne font que suivre une logique capitaliste fermement implantée dans tous les niveaux de l'industrie discographique :

---

1 « *If world music has indeed become the soundtrack for globalization, then music is not merely a manifestation of global process and dynamics but is the very terrain on which globalization is articulated* » ; notre traduction.

2 Les procès-verbaux de ces rencontres sont disponibles sur le site de [fRoots](#). Pour plus de détails sur l'adoption par l'industrie de la musique du terme *world music*, se référer à White 2012, p. 2-3 et Denselow 2004.

3 La dénomination *world music* sera employée ici dans son sens commercial, tel qu'il a été internationalement popularisé par l'industrie du disque depuis la fin des années 1980 (White 2012, p. 11; Bayley 2010, p.107; Sweeney 1991, p. ix). Selon l'ethnomusicologue Deborah Pacini Hernandez, cette expression (qu'elle traduit par « musiques du monde ») « a longtemps servi aux ethnomusicologues et aux folkloristes à définir toute musique se situant en dehors des limites de la musique savante occidentale », avant d'être massivement employée en tant qu'étiquette commerciale par les acteurs de la production discographique internationale (Hernandez 2003, p. 1322).

4 *Ibid.*, p. 1323.

5 « *World music, also called worldbeat, ethnopop, New Age, sono mondiale (World sound-ing), and musique métisse (hybrid music), is usually described in academic publications and magazines as fusion music, as the result of cross-fertilization blending musics from around the world* » ; notre traduction de cet extrait de la conférence intitulée « *Beyond the World Music Label; An Ethnography of Transnational Musical Practices* », présentée par Jocelyne Guilbault à la Humboldt-Universität de Berlin en mai 1996. Cette définition est reprise par Émilie Da Lage-Py (2004, p. 23) pour qui « l'usage du terme *World Music* en France n'est pas le même que dans les pays anglo-saxon. Moins large, il désigne ici l'ensemble des musiques dites "métisses" qui mélangent variété occidentale et musiques traditionnelles du monde ». Pour comprendre la spécificité de l'emploi de ce terme en France, voir le chapitre « De la sono mondiale à la world music. Le catalyseur d'une singularité française » (Guibert 2006, p. 256-258).

Une tension créative dialectique conditionne un nouveau monde de diversité musicale régi par des forces d'investissement, par le droit d'auteur, les licences, la promotion, la distribution et le contrôle entrepreneurial. Dans ce contexte, les énergies créatives locales constituent les matières premières de la *world-music-en-tant-que-marchandise* – une extraction sélective de l'altérité sonore respectant les termes de l'accumulation globalisée du capital – présentée aux consommateurs occidentaux qui cherchent à se distinguer en tant que connaisseurs de l'inconnu culturel (Stone 2006, p. 59)<sup>6</sup>.

Ainsi, « l'exploitation commerciale par l'industrie musicale mondialisée de formes musicales exotisées » (*ibid.*) s'articulerait autour d'un réseau international de distribution, de promotion et de consommation de *world music* faisant intervenir un grand nombre d'acteurs, spécialisés ou non. Entre ceux directement impliqués dans la réalisation en studio d'un album (producteurs, musiciens, ingénieurs du son...) et les consommateurs visés, se dresse un large panorama allant des critiques de disque (dans des revues numérisées ou sur papier, comme par exemple *Afropop Worldwide* ou *Folk Roots*), à des organisateurs de festivals ou de salons (tels que le WOMEX ou le festival Africolor en région parisienne<sup>7</sup>), en passant par des imprésarios et distributeurs. Il va sans dire que le succès commercial de telle ou telle production musicale destinée au marché de la *world music* dépend grandement – mise à part sa qualité de réalisation – de la connivence de tous ces acteurs, tout comme de l'efficacité du calendrier promotionnel adopté.

Comment est organisé ce marché de la *world music*, et quels sont les différents types de labels qui se revendiqueraient de cette appellation, depuis son adoption – par l'industrie discographique à la fin des années 1980 ?

## LES RÉSEAUX INTERNATIONAUX DE LA WORLD MUSIC

### *Des maisons d'éditions privées aux labels subventionnés*

Dans son article « Taking the World for a Spin in Europe: An Insider's Look at the World Music Recording Business », René Van Peer dépeint – d'après sa propre expérience en Europe – ce que le critique Daniel Paton définit comme « un marché de la *world music* actuellement bondé<sup>8</sup> ». Il caractérise tout d'abord deux types de maisons d'édition : privées, d'une part, et subventionnées (c'est-à-dire parrainées par un état ou une organisation internationale) de l'autre. Cependant, il constate que la frontière entre ces deux catégories « n'est pas toujours claire » :

---

6 « *A creative dialectical tension conditions a new world of musical diversity governed by forces of investment, copyright ownership, licensing, promotion, distribution, and overall corporate control. In this context, creative local energies constitute the raw materials of world-music-as-commodity, a selective extraction of sonic otherness under terms of global capital accumulation, presented to western consumers who seek to distinguish themselves as patrons and connoisseurs of the culturally unfamiliar* » ; notre traduction.

7 Pour une présentation historique de l'arrivée des festivals de musique du monde en France, voir Tenaille 1999, p. 23-28.

8 Daniel Paton, sur le site MusicOMH ; notre traduction.

Le marché européen de la *world music* a évolué en un amalgame complexe de labels privés, d'institutions nationales et d'organisations internationales qui produisent tous des enregistrements de musique « *world* » et ethnique. La frontière entre les productions subventionnées par les gouvernements et celles issues du privé n'est pas toujours claire. Par exemple, une seule entreprise peut englober à la fois des labels subventionnés et commerciaux. Les compagnies privées peuvent entreprendre des projets « non-commerciaux » tandis que les entreprises financées par l'État visent à atteindre un succès commercial (Van Peer 1999, p. 374)<sup>9</sup>.

Il avance ainsi que le marché de la *world music* (qu'il considère également comme « bondé » tout en soulignant son hétérogénéité) reposerait sur une dynamique dans laquelle « un groupe hétéroclite de vendeurs cherche à attirer l'attention de clients tout aussi divers ». Parmi les maisons d'éditions subventionnées par des organismes (étatiques ou internationaux), Van Peer cite en exemple le cas d'Ocora<sup>10</sup>, créée par Radio-France et dont les premières productions discographiques remontent aux années 1950 – soit plusieurs décennies avant l'utilisation à des fins commerciales du terme *world music*. Pour Serge Noël-Ranaivo (responsable de la coordination éditoriale d'OCORA-Radio France), l'arrivée de la catégorie *world music* sur le marché du disque n'a pas créé de regain d'intérêt pour les enregistrements parus chez Ocora :

Nous avons remarqué une petite croissance du public depuis que le terme « *world music* » a été introduit, mais pas une ruée sur nos CD – du moins pas une augmentation significative. Une bonne raison pourrait être que le public de la « *world music* » provient de fans de pop ou de rock qui désirent changer leurs habitudes – mais pas trop : au dernier concert de Nusrat Fateh Ali Khan à Paris (au Théâtre de la Ville – 900 sièges), la moitié du public était composée de jeunes qui avaient seulement entendu la version de Peter Gabriel de la musique de Nusrat. Le programme était bien sûr du Qawwali traditionnel, libre de toute artifice de « *world music* ». Ces jeunes gens ont été surpris et malheureusement, clairement déçus (Noël-Ranaivo cité dans *ibid.*, p. 375)<sup>11</sup>.

---

9 « *The European world music business has evolved into a complex amalgam of private labels, national institutions, and international organizations that all produce recordings of ethnic and “world” music. The boundary between government-sponsored and private record producing is not always clear. For example, a single company may encompass both sponsored and commercial labels. Private labels may undertake “non-commercial” projects while state-sponsored firms aim for commercial clout* » ; notre traduction.

10 Ocora pour Office de Coopération Radiophonique. La chercheuse Émilie Da Lage-Py a consacré une partie de sa thèse (en Sciences de l'information et de la communication) à l'analyse de la collection de disques Ocora Radio France, qu'elle considère comme étant un « dispositif de savoir-pouvoir » fonctionnant sur un « jargon de l'authenticité » (Da Lage-Py 2000).

11 « *We have noticed a small growth of the audience since “world music” was introduced, but not a rush on our CDs—at least not a significant increase. A good reason may be that the audience for “world music” comes from pop or rock fans who wish to change their habits—but not too much: at the last recital of Nusrat Fateh Ali Khan in Paris (at Théâtre de la Ville - 900 seats), half the audience was composed of young people who had only heard Peter*

Ce témoignage met le doigt sur une nette séparation catégorielle entre deux types de « musiques du monde », avec d'un côté les musiques présentées comme « traditionnelles » (qui seraient plus l'apanage des labels « subventionnés », comme Ocora et Inédit en France, ou Folkways Records aux États-Unis), et de l'autre des disques étiquetés *world music* comprenant du matériau sonore formaté (par des maisons d'édition privées) pour plaire à des consommateurs de rock ou de pop potentiellement ouverts à d'autres genres musicaux<sup>12</sup>. C'est au sein de cette deuxième catégorie, aux frontières également nébuleuses, que vivent et meurent les firmes d'édition privées, aussi nombreuses que diversement spécialisées<sup>13</sup>.

Parmi les premiers à s'être lancés dans ce créneau commercial – fondé sur l'exploitation, à des fins lucratives, de musiques issues de pays du Sud et destinées à une consommation internationale – Chris Blackwell, en Jamaïque, représente un exemple de réussite que d'autres s'empresseront de suivre<sup>14</sup>. En créant son label Island Records, en 1959, il visait tout d'abord à diffuser en Angleterre des disques produits en Jamaïque – atteignant pour la première fois le haut des palmarès en 1964 avec la chanson ska « My Boy Lollipop » de Millie Small. Mais c'est surtout son partenariat avec Bob Marley, au début des années 1970, qui allait permettre au reggae jamaïcain de toucher une audience plus seulement locale, mais progressivement de plus en plus internationale. Interviewé par le magazine *Mix*, Chris Blackwell évoque comment a été produit l'album *Catch a Fire* des Wailers, qui marquait selon Linton Kwesi Johnson (1977) le début du « reggae international » :

On a fait beaucoup de post-production sur ce disque, en éditant les chansons, en les raccourcissant, en les rallongeant, en enlevant des voix, en ajoutant des guitares. Bob [Marley] a été impliqué dans ce processus ; il ne s'attendait pas à ce que ce soit un travail si extensif, mais moi non plus. Mais je sentais qu'en « lissant » les pistes après-coup, nous pourrions faire un album qui atteindrait un public plus large (Blackwell cité dans Daley 1999)<sup>15</sup>.

---

*Gabriel's version of Nusrat's music. The program was of course traditional qawwali, free from any 'world music' gimmicks. These young people were surprised and unfortunately, clearly disappointed » ; notre traduction.*

12 Selon Frank Tenaille, ce seraient les « puissances publiques » européennes qui contrebalanceraient – par « une production (d'ici et d'ailleurs) relevant de la tradition la plus manifeste » – les « effets d'une industrie musicale normalisatrice en matière de goût » (Tenaille 1999, p. 28).

13 Les exemples suivants proviennent essentiellement du monde anglo-saxon. Pour une perspective française, se référer au recueil *Les musiques du monde en question* (1999) surtout les articles d'Étienne Bours (1999, p. 209-217), de Jean-Luc Toula-Breyse (1999, p. 135-138), de Philippe Gouttes et de Bertrand De Laporte (1999, p. 139-145).

14 Sa démarche entrepreneuriale étant inspirée de celle des pionniers tels qu'Ahmet Ertegun (fondateur d'Atlantic Records en 1947), Jac Holzman (qui créa Elektra en 1950 et Nonesuch Records en 1964) ou David Geffen (avec d'abord Asylum Records en 1970 puis Geffen Records en 1980).

15 « *We did a lot of post-production on that record, editing the songs, shortening them, extending them, taking out vocals, adding guitars. Bob [Marley] was involved in that process; he didn't expect it to be so extensive when he went in, but then neither did I. But I felt that by massaging the tracks afterwards we could make a record that would reach a wider audience » ; notre traduction.*

Moins de dix ans plus tard, Peter Gabriel, emblématique chanteur du groupe Genesis, se lançait dans un projet qui l'occupe encore aujourd'hui, avec la création du festival WOMAD<sup>16</sup> – dont la première édition, en 1982, visait à célébrer les diverses formes de musiques, d'arts et de danses du monde. Avec un discours clairement empreint d'une vision idéalisée du multiculturalisme à l'échelle mondiale<sup>17</sup>, le WOMAD allait donner naissance en 1989 à Real World Records, qui représente aujourd'hui l'un des plus importants labels de *world music* :

Les rencontres musicales générées lors des festivals WOMAD ont donné à Real World Records l'assurance que cet esprit particulier pouvait être traduit dans un contexte d'enregistrement<sup>18</sup>.

Ce serait donc cet « esprit particulier » qui animerait, selon les termes utilisés pour se présenter, les visées professionnelles de cette maison de disques, dont l'objectif principal serait : « de fournir à des artistes talentueux de partout dans le monde un accès à des installations d'enregistrement de pointe et à un public au-delà de leurs aires géographiques respectives<sup>19</sup> ». Cette démarche ressemble de près à celles entreprises parallèlement par Nick Gold (créateur en 1986 de World Circuit<sup>20</sup>) puis par David Byrne (chanteur des Talking Heads qui fonda en 1988 le label Luaka Bop).

Les disques produits par ces deux labels privés se retrouvent classés par René Van Peer dans la catégorie « *real world music* » (« c'est-à-dire de la musique qui représente une fusion de styles traditionnels avec des éléments de pop et de rock occidentaux ») aux côtés des productions réalisées par les Allemands de Jaro (fondé par Ulrich Balss) et de Piranha (dirigé par Christoph Borkowski Akbar), ainsi que par les Britanniques de GlobeStyle et de Real World Records (Van Peer 1999, p. 379) – auxquels on pourrait rajouter l'étiquette belge Crammed Discs.

Cette catégorie regroupe les labels qui opèrent une « fusion »<sup>21</sup> entre des « styles traditionnels » et des éléments de la « pop et du rock occidental », dans une démarche artistique proche de celle du « rock contemporain » :

---

16 WOMAD pour *World of Music, Art and Dance*.

17 Les buts affichés par cet organisme étant « d'enthousiasmer, d'informer et de sensibiliser le public sur la valeur et le potentiel d'une société multiculturelle » ; notre traduction de ce passage : « *we aim to excite, to create, to inform and to highlight awareness of the worth and potential of a multicultural society* », extrait de la page de présentation de WOMAD.

18 « *The musical relationships generated at WOMAD festivals gave Real World Records confidence that something of this special spirit could be translated into a recording context* » ; notre traduction de cet extrait de la page de présentation du label Real World Records.

19 « *... to provide talented artists from around the world with access to state-of-the-art recording facilities and audiences beyond their geographic region* » ; notre traduction. En juin 2005, la compagnie britannique Solid State Logic (SSL), qui produit des consoles haut de gamme, a été rachetée par Peter Gabriel.

20 La création de World Circuit aurait été motivée par la volonté de « mettre en place une maison de disques qui transporterait cette musique d'un circuit local à un circuit mondial ». C'est ce label qui produira en 1998 le disque *Buena Vista Social Club*, considéré depuis comme « l'album le plus vendu de tous les temps en *world music* » ; notre traduction de passages extraits de <http://www.worldcircuit.co.uk/#About>.

21 Peter Gabriel justifie le bien-fondé des métissages musicaux en réalisant un parallèle avec la génétique : « En génétique, quand on mélange les gènes, on obtient de bien meilleurs résultats. C'est pareil avec les traditions musicales » (Gabriel en entretien dans MiNiMuM 2011).

Les labels de « fusion » abordent la musique qu'ils présentent dans la perspective du rock contemporain. Cela implique plus que le simple ajout d'instruments du rock à la musique traditionnelle, ou la superposition de différents styles musicaux – c'est aussi une question d'idéaux sonores et de techniques d'enregistrement, qui sont généralement assez sophistiqués dans la musique rock (Van Peer 1999, p. 383)<sup>22</sup>.

Une des principales différences entre les deux types de labels suggérés par Van Peer tiendrait donc dans la manière de produire un disque estampillé *world music*, avec d'une part des productions commerciales en studio (à peine annotées) et de l'autre des productions « non-commerciales » réalisées sur le terrain et accompagnées de livrets extrêmement denses. On aurait donc d'une part des productions en studio, réalisées à des fins expressément commerciales, et de l'autre, des productions enregistrées sur le terrain qui n'auraient pas pour vocation première l'atteinte d'objectifs marchands<sup>23</sup>. L'auteur est cependant conscient des limites d'une telle dichotomie, en citant en exemple les cas de certains disques enregistrés « en studio » par les Archives Internationales de Musique Populaire (fondées à Genève en 1944 par l'ethnomusicologue roumain Constantin Brailoiu) ou sur le terrain par le label français Buda Records.

### World music et globalisation

Au début des années 1990, un nombre grandissant de labels indépendants, dédiés à la production et la commercialisation de *world music* ont vu le jour, aussi bien dans les grandes métropoles du Nord que dans celles du Sud. Pour Ariana Hernandez-Reguant, leur apparition coïncide avec l'émergence et la popularité du « multiculturalisme cosmopolitain » :

Le multiculturalisme cosmopolitain alors en vogue dans les villes occidentales a fourni un créneau pour les maisons de disques émergentes et indépendantes qui se consacraient à l'enregistrement et la commercialisation de musiques non-occidentales et de fusion destinées à des oreilles occidentales (Hernandez-Reguant 2012, p. 111)<sup>24</sup>.

Plus récemment, des initiatives de plus en plus spécialisées ont vu le jour sous l'impulsion d'individus ayant déjà atteint une certaine notoriété internationale – à l'image des efforts de Manu Chao (qui a produit en 2004 l'album *Dimanche à Bamako*

22 « The "fusion" labels approach the music they present from the perspective of contemporary rock. This involves more than adding rock instruments to traditional music, or superimposing different musical styles—it is also a question of sound ideals and recording techniques, which are typically quite sophisticated in rock music » ; notre traduction.

23 Cette question de l'articulation entre ces deux logiques (« muséale » et « commerciale »), en lien avec les phénomènes de marchandisation de la filière *world music* a été notamment abordée par Da Lage-Py (2003, p. 90).

24 « The cosmopolitan multiculturalism then in vogue in the cities of the First World provided a market niche for the emergent independent labels devoted to the recording and marketing of non-Western and fusion sounds for Western ears » ; notre traduction.

des maliens Amadou et Mariam), Stuart Copeland (batter de The Police, avec son label Ark21), Mickey Hart (batter de Grateful Dead et responsable des collections « The World » et « The Endangered Music Project » parues chez Rykodisc puis rééditées en 2011 par Smithsonian Folkways Recordings) ou encore Damon Albarn (chanteur des groupes Blur et Gorillaz, investi depuis 2002 dans des projets d'enregistrements au Mali et en République Démocratique du Congo, en collaboration avec l'organisme Oxfam<sup>25</sup>). Au Rwanda, l'établissement en 2009 de Rafiki Records a suivi une démarche présentée comme « éthique », les profits étant redistribués équitablement entre la structure de production et les artistes impliqués – son fondateur, le britannique Dicken Marshall, se défendant de faire de l'aide humanitaire.

Comment l'accès à un marché « plus grand » se fait-elle pour les projets discographiques qui visent à satisfaire les attentes de consommateurs de *world music*? Sur quelle base se fait, pour ces labels spécialisés, la recherche du succès international, et quels impératifs (commerciaux, esthétiques, et même éthiques) se doivent-ils d'observer ?

## À LA RECHERCHE DU SUCCÈS INTERNATIONAL

*It is cultural distribution, not cultural production, that is the key locus of power and profit.*  
– Garnham (1990, p. 161-162)

L'atteinte du succès – commercial et critique – pour un disque de *world music* se fait en fonction de la conjoncture de facteurs touchant aussi bien aux jugements d'appréciation esthétique des « spécialistes » (c'est-à-dire les critiques de disques, dont les verdicts peuvent faire autorité auprès des potentiels consommateurs) qu'à l'efficacité du réseau de distribution (physique et numérique) et de promotion de la musique en question – un disque largement publicisé et distribué aura par hypothèse davantage de chances d'atteindre un plus grand nombre.

### *Dialectique des représentations croisées entre acteurs de la production et consommateurs de world music*

Mais dans le cas de disques présentant une « fusion » entre du matériau « traditionnel » et des éléments musicaux étrangers à cette « tradition », les acteurs du pôle de la production se retrouvent à devoir constamment ajuster leur démarche créative sur les supposées attentes de leur auditoire – attentes qui seraient elles-mêmes basées sur la recherche d'un certain « exotisme<sup>26</sup> », plus ou moins mis de l'avant selon chaque production.

25 Avec, depuis 2002, *Mali Music* et, en 2011, *Kinshasa One Two* (projet d'enregistrement réunissant pendant une semaine onze producteurs et soixante-quinze musiciens congolais).

26 Pour Simha Arom et Denis-Constant Martin, « L'exotisme prononce, comme le montre Tzvetan Todorov (1989, p. 298), un "éloge dans la méconnaissance"; il revient à fabriquer l'Autre pour qu'il soit différent mais d'une différence relative ne provoquant pas l'effroi; d'une différence telle qu'elle puisse engendrer la séduction et être consommée » (Arom et Martin 2006, p. 162). Timothy D. Taylor (2007), Gildas Lefeuvre (1999) et Benetta Jules-Rosette (1984) se sont tous trois aussi penchés sur cette notion et son utilisation par l'industrie de la musique.

La notion d'« authenticité » en *world music*, employée aussi bien par les critiques que les maisons de disques, a été analysée par plusieurs chercheurs – notamment les ethnomusicologues états-uniens Bruno Nettl (2007, p. 1113-1126) et Timothy D. Taylor (1997, p. 19-31 ; 2012, p. 177). Pour ce dernier, la définition de ce terme serait « extrêmement fluide et négociable » (Taylor 2012, p. 177), puisque basée sur « une hypothèse à propos d'une essence supposée, réelle et actuelle » (Taylor 1997, p. 21). Cette présumée « essence » servirait, selon l'anthropologue Bob W. White, de canalisateur à une discrimination positive de la part des consommateurs de *world music* : « l'essentialisme en *world music* diffère d'autres formes d'essentialismes par le fait que la préférence pour des produits culturellement marqués agit comme une forme de discrimination positive<sup>27</sup> » (White 2012, p. 203). Les attentes commerciales en présence seraient ainsi en partie édifiées sur une série de valeurs découlant d'une supposée « solidarité<sup>28</sup> », elle-même fondée sur l'idée du respect des droits des minorités et des différences culturelles.

La commercialisation de la *world music* aurait donc pour principal moteur la mise en scène de produits discographiques qui – tout en signalant leur singularité par rapport aux autres musiques étiquetées « *world* » – viendraient combler chez le public des attentes plus seulement esthétiques, mais qui seraient aussi formulées en termes éthiques. Pour ce faire, la présentation commerciale de chaque projet discographique en *world music* comporte sa propre « recette », dans laquelle l'accent sera mis prioritairement sur l'accès à une culture « différente » (*ibid.*, p. 199) qui se devrait d'être « authentique » sans pour autant (trop) perturber les habitudes d'écoute de ses consommateurs.

Pour Taylor, les musiciens de *world music* se trouvent « contraints par le discours occidental sur l'authenticité pour faire de la musique qui donne l'impression de ressembler à des musiques autochtones de leurs régions respectives<sup>29</sup> » (Taylor 1997, p. 23). Mais cette demande implicite de la part des auditeurs internationaux a aussi pour effet de consolider la vision même de ces musiciens quant à l'« authenticité » de leur propre travail, puisqu'ils utiliseraient également cette notion pour caractériser et justifier leurs démarche(s) artistique(s) (*ibid.*, p. 22).

---

27 « [T]he essentialism of world music differs from other essentialism in that the former's preference for a culturally marked product acts as a form of positive prejudice » ; notre traduction.

28 Il est question chez White (2012, p. 198) de « pattern de solidarité en *world music* » (« the solidarity motif in world music » ; notre traduction) et chez Arom et Martin (2006, p. 161) de « la fraternité entre les peuples et la solidarité mondiale ».

29 « [...] constrained by the western discourse of authenticity to make music that seems to resemble the indigenous music of their place » ; notre traduction. Taylor radicalise son propos à la fin du même livre, en avançant que ces demandes de la part des « Occidentaux » traduiraient un racisme aussi latent que généralisé, exerçant une pression sur les acteurs du pôle de la production avec la conséquence de les stigmatiser comme des êtres « prémodernes » : « Ces musiciens sont des modernes qui font face à la pression constante des Occidentaux pour rester musicalement prémodernes – c'est-à-dire culturellement “naturels” – et ce à cause du racisme et des exigences occidentales d'authenticité » ; notre traduction de cet extrait : « These musicians are moderns who face constant pressure from westerners to remain musically and otherwise premodern—that is, culturally “natural”—because of racism and western demands for authenticity » (Taylor 1997, p. 126).

Bien que les problématiques soulevées par la notion d'« authenticité » demeurent « centrales – et contestées » (Taylor 1997, p. xx) dans l'étude de la *world music*, un virage sémantique dans l'acception de ce terme a été emprunté par l'industrie de la musique, comme en témoigne la création en 2003 des sous-catégories « *Best Traditional World Music Album* » et « *Best Contemporary World Music Album* » aux Grammy Awards :

Cette bifurcation de la catégorie *world music* aux Grammy [Awards] démontre l'importance nouvelle de musiques qui ne sont pas entendues comme « authentiques » ou « pures », et qui font librement appel à des sons et des styles musicaux anglo-américains (Taylor 2012, p. 178)<sup>30</sup>.

Cette séparation aurait pour fondement des préoccupations marchandes, les musiques classées dans la catégorie « traditionnelle » (et donc présentées comme plus « authentiques ») engrangeant nettement moins de recettes que celles considérées comme « contemporaines » (*ibid.*).

Les « musiques du monde » les plus vendables seraient donc celles proposant des métissages musicaux tout en comportant des éléments familiers aux oreilles des consommateurs internationaux. Ces musiques hybrides, qui empruntent à des « sons et des styles musicaux anglo-américains » (*ibid.*), rendraient ainsi plus digestes les éléments extraits de « traditions » musicales supposément inconnues des Occidentaux. Ainsi, le critère d'authenticité dans la production et la consommation de *world music* a progressivement perdu de son importance, au profit de la valorisation de l'« hybridité culturelle », comme l'explique Bob White :

Pour les fans de *world music*, l'hybridité culturelle est prisée non seulement parce qu'elle combine des aspects de plusieurs identités (représentant ainsi la possibilité d'avoir le « meilleur des mondes »), mais aussi parce qu'elle est la protagoniste d'un mythe épique de l'avenir : un monde sans racisme, sans haine, fait d'une multitude de couleurs qui vivent ensemble en style et en harmonie (White 2012, p. 195)<sup>31</sup>.

Le consommateur de ce type de « musiques du monde » s'inscrit dans une logique empreinte d'une idéologie prônant l'heureux mélange des cultures, dans une vision idéalisée de l'avenir de l'Humanité. Ce ne serait ainsi plus la recherche d'une « authenticité » qui animerait les dynamiques de consommation des auditeurs de *world music*, ces derniers étant en fait plus sensibles à l'affirmation d'une hybridité musicale – paradoxalement et récemment devenue gage d'authenticité (Taylor 2007, p. 144, cité par *ibid.*, p. 194).

---

30 « *This bifurcation of the Grammy world music category demonstrates the new importance of musical sounds that are not heard as “authentic” or “pure” but partake freely of Anglo-American musical sounds and styles* » ; notre traduction.

31 « *For fans of world music, cultural hybridity is valued not only because it combines desirable aspects of several identities (thus representing the possibility of having the “best of all worlds”)* but also because it is the protagonist of an epic myth of the future: a world without racism, without hate, and with a multitude of colors living together in harmony and style » ; notre traduction.

*Du « monstrueux au familier », recette du succès en world music*

Taylor avance que le processus d'hybridation mis en œuvre dans les enregistrements de *world music* reproduit un schéma transformant le « monstrueux en familier », dans un but expressément commercial :

Cette musique n'est pas du familier-rendu-monstrueux, mais du monstrueux-rendu-familier : le bruit transformé en musique. Cette transformation se produit par esthétisation, la musique inconnue est exploitée pour la consommation occidentale à travers son incorporation dans les domaines interdépendants de la marchandisation et de l'esthétique. Il y a une certaine ironie dans le fait que pour « comprendre » et « apprécier » la *world music*, elle doit non seulement être présentée par un intermédiaire, mais être aussi marchandisée, comme si la marchandisation raffinait en quelque sorte les musiques du monde en un objet de consommation familier et intelligible (Taylor 1997, p. 31)<sup>32</sup>.

C'est donc la marchandisation qui donnera à une « musique du monde » le statut d'« objet consommable », comme si le fait de se trouver à portée de main (ou plutôt d'oreilles) des consommateurs lui assurerait son intelligibilité. Dans un de ses récents articles, Taylor précise qu'au final, pour qu'une musique atteigne un succès discographique conséquent, il est plus important de privilégier une « haute qualité de production » plutôt que de chercher à refléter avec précision les caractéristiques des « pratiques musicales traditionnelles » :

Le plus important n'est pas que la musique « soit » authentique dans une vision qui la rattache à de vraies personnes jouant de la musique de façon traditionnelle, mais qu'elle signale simplement ce genre d'authenticité. Une haute qualité de production importe nettement plus que de la musique qui est clairement liée à des pratiques musicales traditionnelles. Tout ce qui est nécessaire aujourd'hui, c'est d'avoir une sorte de signifiant sonore de racines musicales spécifiques, par exemple le pipeau en métal pour la musique irlandaise ou le *didgeridoo* pour la musique aborigène australienne (Taylor 2012, p. 177)<sup>33</sup>.

---

32 « *The music is not familiar-made-monstruous, but the monstruous-made-familiar: noise transformed into music. This transformation occurs by aestheticization, the unfamiliar music harnessed for western consumption by its incorporation into the interlinked realms of the commodity and the aesthetic. There is some irony in the fact that to “understand” and “appreciate” world music, it has not only to be presented by an intermediary but commodified as well, as if commodification somehow refines world music into a familiar and intelligible consumable item* » ; notre traduction.

33 « *Most important is not that the music “is” authentic in a way that it can be traced to real people playing music in traditional ways but that it merely signifies this kind of authenticity. High production values clearly matter more than music that is clearly linked to traditional musical practices. All that is necessary today is to have some kind of “root” musical signifier of musical roots, for example the tin whistle for Irish music or didgeridoo for Australian aboriginal music* » ; notre traduction.

Il suffirait donc, pour qu'une « musique du monde » de type « fusion » soit reconnue comme « authentique » par les consommateurs internationaux, qu'un « signifiant musical » caractéristique d'une « tradition » musicale soit mis de l'avant dans le panorama sonore propre à chaque titre. De plus, c'est la présence même de ce marqueur « racine » musical qui permettrait l'identification géographique et culturelle de telle ou telle « musique du monde ». Mais l'accès au succès – commercial ou critique – en *world music* ne pourrait se faire sans une série d'adaptations musicales réalisées en fonction des attentes des auditeurs.

Christoph Borkowski Akbar, président et fondateur de Piranha Musik – label basé à Berlin en Allemagne et dont le slogan est « *Swimming among the sharks of the music industry since 1987*<sup>34</sup> » – explique que le succès de certaines « musiques du monde » (en l'occurrence le son cubain et la musique gitane balkanique) provient du fait qu'elles aient su combler les attentes d'auditeurs internationaux en « se renouvelant sans perdre leur authenticité » :

Des genres musicaux comme le son cubain ou la musique tzigane des Balkans ont eu autant de succès parce qu'ils sont la réponse parfaite à cette nécessité, en se renouvelant sans perdre leur authenticité dans l'arène internationale... Tout ce que dont vous avez besoin [pour la prochaine grande étape] c'est une tradition musicale forte avec des musiciens qui savent s'adapter aux temps nouveaux et à des publics étrangers, ainsi que des maisons de disques qui comprennent comment communiquer entre ces musiciens et les marchés mondiaux (Borkowski Akbar cité dans Taylor 2012, p. 177)<sup>35</sup>.

La recette du succès tiendrait donc à l'atteinte et au maintien d'un équilibre entre « une tradition musicale forte » (qui sera présentée comme « originale » et « authentique ») et des « adaptations » en fonction des « temps nouveaux et des publics étrangers ». Pour le critique britannique Michael Church, ce processus est à l'origine de ce qu'il appelle « *global pop* » (plutôt que *world music*), et qu'il définit comme de la musique provenant de cultures non-occidentales qui auraient été consciemment filtrées :

Les groupes mis de l'avant par Radio 3 [BBC] offrent une fusion de rue – des styles locaux présentés avec un habillage électronique internationalisé qui reflète une aspiration universelle à réussir en Occident. On parle, dans l'ensemble, de *global pop*... Ce ne sont pas des musiques du monde, c'est de la musique pillée à d'autres cultures, et filtrée pour être consommée par l'Occident. Il est significatif que le premier partenaire de Radio 3 dans ces

---

34 « Nageant parmi les requins de l'industrie de la musique depuis 1987 » ; notre traduction.

35 « *Styles such as the Cuban son or Balkan Gypsy music became so successful because they are the perfect answer to this need, forever renewing themselves without losing their authenticity in the international arena... All you need [for the next big thing] is a strong musical tradition with musicians who understand how to adapt to new times and strange audiences, as well as records labels who understand how to communicate between these musicians and the global markets* » ; notre traduction.

prix [de *world music*] est le Womex, qui représente les intérêts de l'industrie du disque (Church cité dans Baily 2010, p. 122)<sup>36</sup>.

Le journaliste de *The Independent* met le doigt sur les liens interdépendants entre ici une radio (BBC Radio 3, qui propose plusieurs émissions consacrées à la *world music*<sup>37</sup>) et le WOMEX, salon annuel qui se veut le représentant des intérêts de l'industrie du disque. En se concertant mutuellement, les acteurs décisionnels de ces deux institutions – dont les prix (BBC World Music Awards et les WOMEX Awards) représentent le pinacle des distinctions honorifiques en *world music* – s'assurent de maintenir et de fortifier leur position hégémonique dans ce marché. Il va sans dire que les rapports entre ce type d'institutions reposent sur des « liens de copinage » (Hernandez-Reguant 2012, p. 125) établis depuis plusieurs années – les mêmes diffuseurs se trouvant à promouvoir les mêmes maisons de disques, liens que manifeste clairement la tenue de cérémonies annuelles (salons, expositions, remises de prix...).

Le schéma suivant montre le fonctionnement circulaire du réseau des institutions de la *world music* :

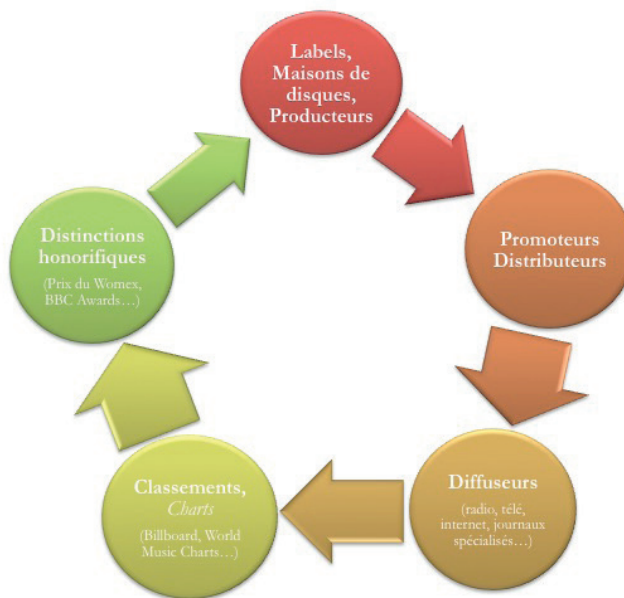


Figure 1 : Schéma de fonctionnement du réseau d'institutions de la *world music*.

36 « *The groups favored by Radio 3 offer street-smart fusions—local styles with an internationalized electronic top-dressing reflecting a universal aspiration to make it big in the West. We're talking, by and large, about global pop... This is not the music of the world, it's music filched from other cultures, and filtered for consumption by the West. It's significant that Radio 3's leading partner in these [world music] awards is Womex, which represents the interests of the record industry* » ; notre traduction.

37 Comme par exemple World Routes de Lucy Duran, Late Junction de Fiona Talkington ou Twenty Minutes de Suzy Klein (<http://www.bbc.co.uk/radio3/world-music/>).

Mais pour les musiciens et producteurs de *world music*, l'entrée et le maintien au sein de ce système d'institutions interdépendantes – qui régit la promotion et la diffusion de leurs musiques – se font sous couvert d'un racisme latent et endémique à l'industrie de la musique, où la domination des anciennes et nouvelles puissances coloniales se fait toujours ressentir.

*Ethnocentrisme institutionnel et hybridation unilatérale ; vers les limites du terme world music*

Taylor, dans un article paru en 2012, dresse un portrait peu flatteur de l'industrie de la musique et du traitement qu'elle réserve aux disques de *world music* :

Malgré le nombre croissant de productions de *world music*, ou de sons qui la représentent, le racisme habituel de l'industrie de la musique, la xénophobie et l'euro- et américano-centrisme prévalent. Les palmarès Billboard et les gagnants des Grammy Awards ont à peine changé depuis que j'ai écrit *Global Pop* [1997]. Les musiciens dont la musique ressemble plus à la pop anglo-américaine sont fortement avantagés. Et même s'ils ne sont pas des musiciens populaires, ils peuvent mieux s'en tirer s'ils sont États-Uniens ou Européens (Taylor 2012, p. 177)<sup>38</sup>.

L'industrie de la musique, caractérisée par un fort « euro- et américano-centrisme », valorise des projets musicaux mettant en vedette des « occidentaux » (à l'image de Paul Simon, qui va « africaniser » sa musique avec son disque *Graceland* en 1986) plutôt que des artistes « non-occidentaux » (comme Youssou N'Dour, à qui il fut maintes fois reproché d'« occidentaliser » ses compositions) :

D'un côté, nous avons des Occidentaux friands de cultures prémodernes africaines et locales. [Peter] Gabriel et [Paul] Simon (ou quiconque) sont autorisés à travailler avec [Youssou] N'Dour pour « africaniser » leur musique ; en revanche, il semble que N'Dour, lui, n'ait pas le droit d'« occidentaliser » sa musique (Taylor 1997, p. 135)<sup>39</sup>.

Le chanteur sénégalais – récemment entré en politique et devenu en avril 2012 ministre de la Culture et du Tourisme de son pays – a ainsi subi de nombreuses critiques, pour avoir « modernisé » (selon ses propres termes) sa musique. Pour lui, ce sont ses voyages à l'étranger qui sont à l'origine de la plupart des innovations musicales dans ses compositions :

---

38 « Despite the growing number of world music sounds, or sounds that signify “world music,” the music industry’s usual racism, xenophobia, and Euro- and Americo-centrism remain. The Billboard Charts and Grammy Award winners have scarcely changed since I wrote *Global Pop* [1997]. Musicians whose music sounds more like Anglo-American pop are at a great advantage. And even if they’re not popular musicians, they can do well if they are American or European » ; notre traduction.

39 « For here, we have westerners demanding local, premodern cultures of Africans. [Peter] Gabriel and [Paul] Simon (or whoever) are allowed to work with [Youssou] N'Dour and “Africanize” their music, but, it seems, N'Dour is not permitted to work with them and “westernize” his music » ; notre traduction.

C'est très simple, vraiment. Quand j'étais jeune à Dakar et que je n'avais pas encore voyagé, ma musique avait un *feeling* différent. Mais lorsque j'ai commencé à voyager et à tourner, en Europe, en Amérique et dans le reste du monde, je pouvais forcément entendre de nouveaux sons et mélanger de nouvelles idées musicales, ce qui a donné lieu à ces sortes de critiques (N'Dour 1995)<sup>40</sup>.

Cependant, N'Dour rattache aussi les transformations survenues dans sa musique au vivier culturel que représente la ville de Dakar, où toutes sortes de musiques peuvent y être aujourd'hui entendues – ce qui viendrait nécessairement influencer les stratégies compositionnelles des musiciens locaux. Chantre du *mbalax* – qu'il soutient avoir créé avec son groupe l'Étoile de Dakar – N'dour explique que les Sénégalais n'ont pas tardé à s'approprier cette « nouvelle » musique (fruit du métissage entre influences sérères, états-uniennes, françaises, congolaises et caribéennes) au point d'en faire un symbole national :

Alors j'ai créé ce style moderne, mais les Sénégalais l'ont rapidement reconnu comme leur propre musique populaire, et quand il a été enregistré en France dans des conditions favorables, ça a fait encore plus de sens pour eux (N'Dour cité dans Cathcart 1989, p. 13)<sup>41</sup>.

À partir du cas de Youssou N'Dour – qui se définit lui-même comme un « griot moderne » – on voit que l'invention d'un genre musical hybride, fondé sur l'utilisation de matériau « traditionnel » (comportant une sorte d'aura d'authenticité) peut déboucher sur une réappropriation identitaire de la part d'individus choisissant de se rattacher aussi bien aux valeurs qu'à l'esthétique véhiculées par telle ou telle création musicale. Mais ce type de cas de figure, dont de nombreuses autres incarnations existent de par le monde (de la *rumba* congolaise au *maloya* réunionnais en passant par le *zouk* martiniquais), s'inscrit toujours dans une dichotomie « dominant-dominé » héritée du colonialisme :

[L]e fonctionnement de l'industrie de la musique et les hypothèses des auditeurs dénotent d'anciennes formes de racisme, reprenant des vieux points de vues occidentaux sur les peuples et les cultures non-occidentaux. Il faut se demander à qui s'adressent ces injonctions d'authenticité et quelle musique va être étiquetée comme hybride (Taylor 1997, p. 201)<sup>42</sup>.

---

40 « *It's very simple, really. When I was young growing up in Dakar and hadn't travelled, my music had a different feel. But when I began to travel and tour around Europe, America and the rest of the world, obviously I was hearing new sounds and mixing new musical ideas, which gives rise to those sort of criticisms* » ; notre traduction, extrait d'une entrevue donnée par Youssou N'Dour le 17 novembre 1995 à Kwaku pour le forum rec.music.reggae.

41 « *So I created this modern style, but the Senegalese quickly recognized it as their own popular music, and when it was recorded in France under favourable conditions it made even better sense to them* » ; notre traduction.

42 « *[T]he workings of the music industry and assumptions of listeners betoken old forms of racism, and longstanding western views of nonwestern peoples and cultures. It is worth wondering who is asked to be authentic and whose music is labeled as hybridized* » ; notre traduction.

Taylor dépeint une industrie de la musique imprégnée de racisme, ce que traduit la terminologie employée par ses acteurs. Pour lui, si l'hybridité a pris la place de l'authenticité en tête des attentes des consommateurs de *world music*, la séparation entre les « indigènes » et les « occidentaux » reste belle et bien présente (Taylor 1997, p. 21). Bien que la plupart du temps présentées à travers une idéologie vantant les mérites du mélange des cultures et de l'annihilation des inégalités entre tous les musiciens du monde, la promotion et la commercialisation de métissages musicaux dans l'industrie de la musique se ferait donc sous couvert de stigmatisation des injustices socio-économiques mises en place par la société de consommation<sup>43</sup>.

Mais des tensions existeraient aussi au sein même du marché de la *world music*, entre d'une part les tenants de labels consacrés à la promotion et la diffusion de musiques « traditionnelles<sup>44</sup> » et, de l'autre, les partisans des fusions musicales présentées comme « modernes » ou « contemporaines ». Pour l'ethnomusicologue britannique John Baily, cette confrontation se fait au détriment des « créateurs indigènes de musique » (Baily 2009, p. 121-122). Cependant, même si l'étude du marché de la *world music* laisse à penser que cette industrie demeure lucrative – du moins dans le cas des musiques proposant une « fusion » entre des éléments « traditionnels » et empruntés à des genres musicaux mondialisés – aussi bien les patrons de labels que les chercheurs insistent sur le fait qu'« on ne peut pas devenir riche dans ce *business*<sup>45</sup> ».

Taylor explique que l'impossibilité d'atteindre un réel succès commercial repose en fait sur la structure même de l'industrie de la musique, qui persiste à confiner les artistes de *world music* dans des circuits de diffusion et de promotion en marge de ceux empruntés par les poids-lourds de la pop et du rock « occidental » (Taylor 1997, p. 23). De plus, l'accès pour les musiciens et producteurs de *world music* à un public international serait restreint par la position hégémonique des quelques majors qui contrôlèrent l'immense majorité des disques les plus diffusés et publicisés (*ibid.*, p. 198). Ce quasi-monopole laisserait donc une infime part aux labels indépendants spécialisés en *world music*, dont la cible commerciale se restreindrait à des « auditoires de plus en plus segmentés et spécialisés » (Hernandez-Reguant 2012, p. 111). Aux États-Unis, les ventes en *world music* sont si infimes qu'elles ne sont même pas comptabilisées au sein d'une catégorie spécifique (Taylor 2012, p. 172).

Si l'accès à un plus large public semble être, pour les musiciens et producteurs de *world music*, un chemin parsemé d'embûches, il se trouve que certains de ces mêmes

---

43 Voir l'ouvrage de l'historien et ethnologue Laurier Turgeon qui défend le même type d'argumentaire critique : « L'hybridité est célébrée par les critiques d'art et elle devient un bien de consommation. La diversité culturelle se vend : elle est désormais au service du capitalisme. Elle donne bonne conscience aux élites en leur procurant un sentiment de rectitude morale et d'engagement social, alors que souvent, elle ne fait que consolider les hégémonies en place. Il faut donc bien se garder de fabriquer des outils rhétoriques destinés à construire de nouveaux essentialismes. Le métissage ne produit pas toujours du beau et il n'est pas forcément libérateur » (Turgeon 2003, p. 201).

44 Pour une présentation et un panorama des problématiques reliées à l'institutionnalisation des musiques « traditionnelles » en France, se référer à Dutertre (1999, p. 85-102) et Da Lage-Py (2003, p. 89-90).

45 Gilles Fruchaux, fondateur de Buda Records, cité par Van Peer 1999, p. 380.

acteurs critiquent ouvertement le bien-fondé du terme *world music*, dont l'emploi serait à l'origine des difficultés qu'ils rencontrent à tenter de faire leur place dans le marché du disque. Dans son article « I Hate World Music », paru dans le *New York Times* du 3 octobre 1999, l'ancien chanteur des Talking Heads, David Byrne, fustige l'utilisation de cette expression – considérée par Van Peer (1999, p. 382)<sup>46</sup>. Pour le fondateur du label Luaka Bop, le fait de catégoriser un artiste sous la bannière *world music* contribue à stigmatiser et consolider les différences entre ce qui viendrait du « monde occidental » par rapport au « reste du monde » :

Dans mon expérience, l'utilisation du terme *world music* est une façon de rejeter les artistes ou leur musique comme étant sans rapports avec notre propre vie. C'est une façon de reléguer cette « chose » dans le domaine de quelque chose d'exotique et donc de mignon, de bizarre mais de rassurant, parce l'exotique est beau mais pas pertinent; ils ne sont, par définition, pas comme nous... [...] Ça regroupe tout ce qui n'est pas en « nous » en « eux ». Ce regroupement est un moyen commode de ne pas voir un groupe ou un artiste comme une personne créative, bien que provenant d'une culture un peu différente de celle observée à la télévision américaine. C'est un label pour tout ce qui n'est pas chanté en anglais ou tout ce qui ne rentre pas cette année dans l'univers pop anglo-occidental (Byrne 1999)<sup>47</sup>.

Après s'être lancé dans une série de projets d'enregistrements (au Mali et à Kinshasa) parrainés par des organismes comme Oxfam, le chanteur et producteur britannique Damon Albarn – devenu célèbre avec les groupes Blur et Gorillaz – affichait le même dédain quant à l'emploi du terme *world music* :

[C]ela ne devrait pas être inhabituel, cela ne devrait pas être étrange... Parce que ça reflète notre société, le monde dans lequel on vit. [...] Il ne faut pas l'employer [le terme *world music*], il ne faut même pas en parler, parce que ça suggère immédiatement qu'il existe un autre monde différent du notre (Laverne 2008)<sup>48</sup>.

Ce type de discours, bien que moins radicalisé, se trouve également dans les pages de présentation de nombreuses maisons de disques qui, tout en commercialisant des disques classés dans la catégorie *world music*, cherchent à se distancier quelque peu de cette appellation, qu'ils considèrent comme étant réductrice :

---

46 « [...] a category that came into existence for the convenience of record stores and their customers » ; notre traduction.

47 « In my experience, the use of the term *world music* is a way of dismissing artists or their music as irrelevant to one's own life. It's a way of relegating this "thing" into the realm of something exotic and therefore cute, weird but safe, because exotica is beautiful but irrelevant; they are, by definition, not like us... [...] It groups everything and anything that isn't 'us' into 'them.' This grouping is a convenient way of not seeing a band or artist as a creative individual, albeit from a culture somewhat different from that seen on American television. It's a label for anything at all that is not sung in English or anything that doesn't fit into the Anglo-Western pop universe this year » ; notre traduction.

48 Entretien avec la journaliste Lauren Laverne, à l'occasion d'une collaboration avec le batteur Tony Allen ; notre traduction à 5:37.

Ce label ne se considère pas comme un « label de *world music* » : il lui arrive juste d'apprécier de travailler avec des artistes du monde entier, dont certains chantent dans des langues autres que l'anglais (extrait de la page de présentation du label [Crammed Discs](#))<sup>49</sup>...

Real World Records, label pionnier dans la production et la distribution de musiques étiquetées « *world* », soutient un argumentaire similaire quant à la catégorisation des disques qu'il diffuse :

Alors qu'il y a une tendance à regrouper cette gamme diversifiée de productions sous la bannière « *world music* », la réalité de Real World s'étend au-delà de cette catégorisation. Nous trouvons que la bonne musique est agréable à écouter indépendamment de la nationalité des artistes qui la créent. En fait, beaucoup des sons plus excitants que vous allez découvrir sur notre label sont le résultat de collaborations entre des musiciens provenant de différents pays (extrait de la page de présentation du label [Real World Records](#))<sup>50</sup>.

Dans l'introduction de son *Virgin Directory of World Music*, Philip Sweeney exprime ses réticences quant à l'usage du terme *world music*, qu'il critique « pour sa combinaison entre son large champ de référence insignifiant et son application subjective et fantasque<sup>51</sup> » (Sweeney 1991, p. ix). Cependant, il se trouve obligé de l'utiliser, puisqu' « aucune meilleure expression n'a encore été proposée, et que ce terme vit aujourd'hui sa propre existence, ce qui représente une des raisons pour lesquelles il fait partie du titre de ce livre<sup>52</sup> » (*ibid.*).

## CONCLUSION

L'emploi même de l'expression *world music* se trouve donc être problématique, puisque tout en étant conspuée (pour ses limitations sémantiques et son ethnocentrisme), elle reste clairement mise de l'avant par certaines institutions (labels, journaux spécialisés, foires ou expositions commerciales, festivals...) qui en font leur véritable fonds de commerce. Ainsi, malgré le fait que la promotion et la commercialisation de disques étiquetés *world music* se fassent souvent accompagner d'un discours centré sur une idéologie prônant le rapprochement des cultures et leur fertile métissage

---

49 « *The label doesn't see itself as a "world music label": it just happens to enjoy working with artists from around the world, some of whom sing in languages other than English...* » ; notre traduction.

50 « *Whilst there is a tendency for people to pull together this diverse range of releases under the banner "world music", the reality of the Real World output extends beyond this categorization. We find that great music is enjoyable to listen to irrespective of the nationality of artists creating it. Indeed, many of the most exciting sounds that you will discover on our label are the result of collaborations between musicians from many different countries* » ; notre traduction.

51 « *[...]for its combination of a meaningless wide literal field of reference, with a capricious and subjective actual application, but it is also understandable* » ; notre traduction.

52 « *No better short phrase has yet been proposed, and thus the term World Music has taken on quite a sturdy life of its own, which is one of the reasons it forms the title of this book* » ; notre traduction.

(White 2012 ; Taylor 2007, 2012 ; Arom et Martin 2006 pour ne citer que ceux-là), il n'en reste pas moins que le système commercial dans lequel s'inscrivent ces échanges reproduit et consolide une séparation entre le monde « occidental » et le « reste du monde » – comme le suggère implicitement l'emploi du terme *world music*<sup>53</sup>.

En plus de devoir composer avec ce paradoxe inhérent à ce marché spécialisé, les acteurs de la *world music* sont en permanence confrontés à un dilemme – aussi central que caractéristique de ce « genre qui n'existe pas en dehors d'une boîte dans un magasin de disque<sup>54</sup> » : vendre une musique qui soit à la fois « étrangère » (et appréhendée comme « originale », « authentique », « non-occidentale »...) et « familière » (en reprenant les canons esthétiques et technologiques des musiques qui engrangent le plus de profit dans l'industrie de la musique, avec en premier lieu la pop et le rock « occidentaux »).

Les producteurs de *world music* seraient donc toujours en train de naviguer entre deux impératifs commerciaux, qui peuvent apparaître de prime abord comme antagonistes : proposer de la musique qui soit à la fois « exotique » (afin d'attirer l'attention de consommateurs désireux de découvrir des sonorités nouvelles) et « familière » (pour ne pas trop bousculer leurs habitudes auditives). C'est de ce dilemme, au cœur de la production de disques de *world music*, que naîtraient l'essentiel des dynamiques créatives mises en place dans chaque projet discographique.

Ce même type de phénomène a été observé dans la gastronomie, avec notamment les études de Stuart Hall sur la *global postmodern cuisine* (Hall 2000) et de l'ethnologue québécois Laurier Turgeon, auteur d'une remarquable enquête auprès de « restaurants étrangers » dans la ville de Québec (Turgeon 2002). Pour ce dernier, les restaurateurs qui proposent à leurs clients de la nourriture provenant d'autres pays (majoritairement européens et asiatiques) font :

une cuisine adaptée aux goûts des Québécois [...]. Tout est mis en œuvre pour combiner des éléments exotiques de la culture étrangère, visant à séduire le client, et des éléments de la culture locale, destinés à le sécuriser. Comme le touriste, le client du restaurant étranger, pour être satisfait, doit avoir le sentiment qu'il est ailleurs chez lui (*ibid.*, p. 222).

Comme en *world music*, le consommateur « occidental » rechercherait ainsi « l'authenticité de la différence » et « l'exotique de l'expérience » (*ibid.*, p. 224) sans pour autant complètement perdre ses propres repères culturels – gages d'une rassurante « sécurité ».

---

53 On trouve le même type de paradoxe typologique dans l'invention du terme « ethnomusicologie », proposée par le Néerlandais Jaap Kunst en 1945, pour désigner l'étude de toutes les musiques qui ne seraient pas de la musique classique savante occidentale – cette dernière restant l'unique apanage de la « musicologie » (terme qui signifie pourtant étymologiquement « étude de la musique », sans différenciation géographique ou culturelle). Mais il est préférable de ne pas rentrer ici dans ce débat, qui continuera certainement de faire couler de l'encre – tout comme l'emploi, problématique on l'a vu, de l'expression « *world music* ».

54 Selon la définition proposée par le journaliste Ian Anderson sur le site de [fRoots](#).

Pour les acteurs du monde de la *world music*, l'atteinte d'un succès international – si utopique puisse-t-il être au vu de la marginalisation de cette catégorie au sein de l'industrie de la musique mondialisée – ne pourra donc se faire sans l'élaboration de stratégies, plus seulement musicales, mais belles et bien conscientes des liens interdépendants entre les différentes institutions et personnes-clés (critiques, animateurs de radio, organisateurs de festivals, directeurs de label, de maisons d'édition, etc...) qui animent ce réseau spécialisé.

## BIBLIOGRAPHIE

- Arom, Simha, et Denis-Constant Martin (2006), « Combiner les sons pour réinventer le monde. La *World Music*, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, n° 177/178, p. 155-178.
- Baily, John (2009), « Modi Operandi in the Production of “World Music” Recordings », dans Amanda Bayley (dir.), *Recorded Music. Performance, Culture and Technology*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 107-124.
- Bohman, Philip V. (2002), *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Bours, Étienne (1999), « Le disque de musiques du monde. Produit de consommation ou produit culturel? », *Les musiques du monde en question. Internationale de l'imaginaire*, n° 11, p. 209-217.
- Cathcart, Jenny (1989), *Hey You! A Portrait of Youssou N'Dour*, Witney, Fine Line Books.
- Da Lage-Py, Émilie (2003), « Les collections de disques de musiques du monde entre patrimonialisation et marchandisation », *Culture et musées*, n° 1, p. 89-107.
- Da Lage-Py, Émilie (2004), « Le public, ce “tiers-légitimant” ? », dans Sylvette Giet (dir.), *La légitimité culturelle en questions*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, p. 21-50.
- Daley, Dan (1999), « Chris Blackwell. From LP to DVD, Still Living the Island Life », *Mixonline* (12 janvier), [www.mixonline.com/news/profiles/chris-blackwell-lp-dvd-still-living-island-life/372779](http://www.mixonline.com/news/profiles/chris-blackwell-lp-dvd-still-living-island-life/372779), consulté le 15 mai 2015.
- Denselow, Robin (2004), « We Created World Music », *The Guardian* (29 juin), [www.guardian.co.uk/music/2004/jun/29/popandrock1](http://www.guardian.co.uk/music/2004/jun/29/popandrock1), consulté le 15 mai 2015.
- Dutertre, Jean-François (1999), « Les institutions », *Les musiques du monde en question. Internationale de l'imaginaire*, n° 11, p. 85-102.
- Garnham, Nicolas (1990), *Capitalism and Communication. Global Culture and the Economics of Information*, Thousand Oaks, Sage Publications.
- Guibert, Gérard (2006), *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, Irma.
- Guilbault, Jocelyne (1996), « Beyond the “World Music” Label. An Ethnography of Transnational Musical Practices », [www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/guilbault\\_beyond-the-world-wusic-label.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texte/guilbault_beyond-the-world-wusic-label.htm), consulté le 15 mai 2015.
- Hernandez-Reguant, Ariana (2012), « World Music Producers and the Cuban Frontier », dans White 2012, p. 111-134.
- Nettl, Bruno (2007), « La notion d'authenticité dans les musiques occidentales et non occidentales », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, « Vol. 5. L'unité de la musique », Arle/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 1113-1126.
- Olivier, Emmanuelle (dir.) (2012), *Musiques au monde. La tradition au prisme de la création*, Paris, Delatour.
- Pacini Hernandez, Deborah (2003), « *World Music* et *World Beat* », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, « Vol. 1. Musiques du XX<sup>e</sup> siècle », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 1322-1344.

- Stone, Michael (2006), « Garifuna Song, Groove Locale and “World-Music” Mediation », dans Natacha Gentz et Stefan Kramer (dir.), *Globalization, Cultural Identities and Media Representations*, Albany, State University of New York Press, p. 59-80.
- Taylor, Timothy D. (1997), *Global Pop; World Music, World Markets*, New York, Routledge.
- Taylor, Timothy D. (2007), *Beyond Exotism. Western Music and the World*, Durham, Duke University Press.
- Taylor, Timothy D. (2012), « World Music Today », dans White 2012, p. 172-188.
- Tenaille, Frank (1999), « Historique. Les musiques du monde en France », *Les musiques du monde en question. Internationale de l'imaginaire*, n° 11, p. 23-28.
- Turgeon, Laurier (2002), « Manger le monde. Rencontres postcoloniales dans les restaurants étrangers de la ville de Québec », *Regards croisés sur le métissage*, Québec, Presses de l'Université Laval/Intercultures, p. 207-233.
- Turgeon, Laurier (2003), *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris/Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université Laval.
- Van Peer, René (1999), « Taking the World for a Spin in Europe. An Insider's Look at the World Music Recording Business », *Ethnomusicology*, vol. 43, n° 2, p. 374-384.
- White, Bob W. (dir.) (2012), *Music and Globalization. Critical Encounters*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press.

# Debus-*si* e(s)t *Pierrot*. Rire pour ne pas pleurer

Benjamin Lassauzet

## Résumé

L'une des premières œuvres humoristiques de Debussy est *Pierrot* (1882), une mélodie répétant sans cesse l'air populaire associé au personnage de la *commedia dell'arte* : « Au clair de la lune ». Comme de nombreux artistes de son temps, Debussy semble céder à la tentation de se projeter dans le personnage – ce à quoi invite le poème de Banville qu'il met en musique, soulignant cette ambiguïté identitaire. *Pierrot* est aussi l'éternel perdant en amour, Colombine lui préférant toujours Arlequin. Or, Debussy dédie sa mélodie à Marie-Blanche Vasnier, sa première muse, une femme mariée dont il est tombé amoureux, lui offrant une nouvelle occasion de se trouver des points communs avec *Pierrot*. La musique confirme l'hypothèse de l'autoportrait, puisque Debussy donne un rôle de premier ordre à la note *si*, qu'il a choisie pour le représenter, correspondant à la dernière syllabe de son nom. Ainsi, derrière l'apparente légèreté, se cache la confession de la souffrance amoureuse de l'artiste.

Mots clés : autoportrait ; *commedia dell'arte* ; Debussy ; humour musical ; *Pierrot*.

## Abstract

One of the first comic works of Debussy's is *Pierrot* (1882), a melody consisting of the unceasing repetition of the popular song which is always associated to this *commedia dell'arte* character: "Au clair de la lune." Like many artists of his time, Debussy seems to have yielded to the temptation of clothing himself with *Pierrot*'s costume—which is suggested by the poem written by Banville that he set to music, which underlines this identitary ambiguity. *Pierrot* is also the victim of a love triangle with Colombine and Harlequin—the female character always choosing the latter. Since Debussy dedicated this melody to Marie-Blanche Vasnier, his first muse, a married woman he had fallen in love with, he found in the words of the poem some other elements in common with *Pierrot*. The music confirms this self-portrait hypothesis, since Debussy gave the leading role to the note B (in French, *si*), matching with the last syllable of his name (-*ssy*). Therefore, behind a seemingly light-hearted work, the artist hid his suffering for love.

Keywords: *commedia dell'arte*; Debussy; musical humor; *Pierrot*; self-portrait.

## DEBUS-SI E(S)T *PIERROT* : RIRE POUR NE PAS PLEURER

La publication, en supplément d'un numéro spécial de *La Revue musicale* de 1926 consacré à la jeunesse de Claude Debussy<sup>1</sup>, d'une mélodie jusque-là inédite du compositeur, a de quoi surprendre. D'une part parce que jamais auparavant il n'avait été question de ce *Pierrot* composé au début de l'année 1882. Et d'autre part parce qu'il donne du compositeur une image qui ne correspond guère à l'esthétique, tantôt impressionniste, tantôt symboliste, à laquelle on a l'habitude de rattacher Debussy<sup>2</sup>. En effet, il s'agit d'une œuvre comique, faisant entendre à l'envi la mélodie attitrée du personnage de la *commedia dell'arte* : « Au clair de la lune ».

Bien que la paternité de cet air soit souvent attribuée – sans certitude – à Jean-Baptiste Lully, il semblerait qu'il soit d'origine populaire : c'est en tout cas à cet environnement qu'il est communément associé. Mais le caractère atypique de cette œuvre ne repose pas sur la citation par un compositeur savant d'une mélodie populaire célèbre.

En effet, Debussy aura, à multiples reprises dans sa production, réitéré dans ce sens. Ainsi, entend-on « Dodo, l'enfant do » dans *Jimbo's Lullaby* (tiré du *Children's Corner*, dédié à sa fille Claude-Emma, dite Chouchou) ou dans l'introduction du ballet pour enfants *La boîte à joujoux*, œuvre qui cite également « Pan ! Qu'est-ce qu'est là ? » (tableau I), « Il était une bergère » (tableau III), « Fanfan la tulipe » (tableau IV)... La mélodie populaire la plus citée dans l'œuvre de Debussy étant sans doute « Nous n'irons plus au bois », que l'on rencontre dans *La belle au bois dormant* (une mélodie sur un texte du chansonnier Vincent Hyspa), mais aussi *Rondes de printemps* (extrait des *Images pour orchestre*), et l'image (oubliée) *Quelques aspects de Nous n'irons plus au bois*

1 *La Revue musicale* 1926, n° 7.

2 Appliquée pour la première fois à propos de *Printemps*, son deuxième « envoi romain » – dans le rapport peu enthousiaste du secrétaire de l'Académie des beaux-arts à la fin de 1887 –, l'appellation « impressionniste » accolée au nom de Debussy a fait des émules dès son vivant, aidée par des titres évocateurs (comme *Reflets dans l'eau*, *Brouillards*, *Cloches à travers les feuilles*, *Et la lune descend sur le temple qui fut*, *Nocturnes*, *La mer*, *Images*...) et des techniques d'écriture mettant en valeur les couleurs timbrales et harmoniques ainsi que la dimension la plus insaisissable du temps – l'instant. Voir Fleury 1996. D'ailleurs, Debussy lui-même semble avoir donné l'une des définitions de l'impressionnisme musical les plus justes lorsqu'il écrit à son éditeur Jacques Durand, à propos de ses *Images pour orchestre* : « Je me persuade de plus en plus que la Musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés » (Debussy 2005, p. 1030).

Pourtant, le compositeur se défendait d'appartenir à ce mouvement. Ainsi, par exemple, dans une interview au *Daily Mail* du 28 mai 1909, à la question « Vous êtes un impressionniste, M. Debussy ? », le compositeur répond : « J'ai été appelé le "Whistler de la musique". [...] Les gens aiment ces noms pompeux. [...] Pour autant qu'il s'agisse de moi, je puis seulement vous dire que mon ambition première, en musique, est d'amener celle-ci à représenter d'aussi près que possible la vie même » (Debussy 1987, p. 293).

En effet, Stefan Jarocinski (1971) considère avec raison que réduire Debussy à l'impressionnisme revient à occulter toute une partie de sa production se rapprochant plutôt du symbolisme. Son goût pour les poètes symbolistes que sont Mallarmé, Verlaine ou Maeterlinck, et pour leurs précurseurs comme Baudelaire et Bourget s'est matérialisé dans un grand nombre d'œuvres, aussi bien vocales qu'instrumentales, jusqu'à son unique opéra achevé, *Pelléas et Mélisande*, de telle sorte que, dès 1908, M. T. E. Clark souligne les liens qui relient le compositeur à ce courant : « Debussy emploie les accords comme Mallarmé emploie les mots, comme des miroirs qui concentrent la lumière de cent points différents sur le sens exact, mais demeurent des symboles du sens, non le sens lui-même » (Clark cité dans Jarocinski 1971, p. 58-59).

*parce qu'il fait un temps insupportable*, préfigurant une autre œuvre citant cet air : *Jardins sous la pluie*, final du cahier des *Estampes*.

Si *Pierrot* est atypique dans la production debussyste, c'est qu'il s'agit d'une œuvre ouvertement comique. Les œuvres citées plus haut font souvent preuve d'un humour plus subtil, moins appuyé. A tel point, que, par exemple, l'inspiration populaire de *Jardins sous la pluie* passe bien souvent, dans l'oreille des commentateurs, au second plan au profit d'une lecture plus poétique : Harry Halbreich (cité dans Lockspeiser [1962]1989, p. 566) y entend « une stylisation parfaite du bruissement de la pluie, de l'éclaircie et du gazouillis de mille oiseaux frileux et mouillés » tandis que Christian Goubault soutient qu'il s'agit d'une « œuvre brillante, printanière, ruisselante de gouttelettes où joue la lumière » (Goubault 1986, p. 179).

Cette veine d'humoriste du jeune Debussy est maintes fois soulignée dans les différents témoignages contenus dans la revue qui publie cette mélodie pour la première fois. Ainsi, Marguerite Vasnier décrit-elle un Debussy espiègle de 18 ans : « Un jour, des chanteurs des rues s'étaient arrêtés devant la maison; il se met à les accompagner du piano et de la voix, puis leur dit d'entrer et les fait jouer en ajoutant de ces boniments à nous faire mourir de rire » (Vasnier 1926, p. 19).

Paul Vidal, quant à lui, raconte un tour que lui joua son camarade du Conservatoire :

Comme je le harcelais toujours pour qu'il me jouât ses nouvelles compositions, et qu'il n'avait pas le loisir ou la volonté d'en écrire, il me fit cette farce d'apprendre par cœur un recueil de Pessard et il me chantait comme étant de lui *Les joyeusetés de bonne compagnie*. Je ne découvris que plus tard ce subterfuge (Pierné et Vidal 1926, p. 13).

Que Vidal se laisse bernier ainsi par Debussy, en croyant entendre sa musique derrière les notes du recueil de musique légère écrit par Pessard, laisse deviner que l'association de l'humour à Debussy n'est pas, au moins lors de ses jeunes années, artificielle.

Pourtant, si Debussy a publié plusieurs mélodies écrites à cette époque (*Pantomime, En sourdine, Mandoline, Clair de lune, Fantoche, Chanson espagnole, Regrets...*), il n'inclue pas *Pierrot*. On ne peut pas supposer que la raison en soit l'utilisation d'une veine comique, qui est présente dans nombre de ces mélodies. On ne peut pas non plus penser qu'il s'agisse du signe d'une œuvre non aboutie, ou dont la qualité d'écriture laisse à désirer. En effet, à son sujet, Charles Koechlin écrit ceci :

Quelques pièces, simplement jolies – fort sages d'ailleurs, – pourraient aussi bien être écrites par tels de ses camarades de classe aux noms oubliés. Il n'en va point de même avec le curieux *Pierrot*. [...] Voyez, au début, l'harmonisation si caractéristique d'un thème connu. Notez aussi les imitations par quoi se termine le morceau. N'est-ce point déjà l'annonce, et encore mieux, la réalisation partielle de cet humour debussyste que nous aimons dans les *Fantoche*, dans certains des *Préludes*, dans les *Children's corner* et *La Boîte à joujoux*, et que ce chef-d'œuvre tant souhaité (hélas, jamais écrit), *Le Diable*

*dans le beffroi* aurait affirmé tout entier<sup>3</sup>? Ceux qui ont connu Debussy, ce sarcastique sans amertume, et ceux même qui le devinent tel d'après ses articles de la Revue blanche ou du Gil Blas<sup>4</sup>, saisiront ma pensée sans qu'il faille insister davantage. La réalisation du comique, chez Debussy, révèle l'originalité créatrice. [...] Et – même à l'heure actuelle où la plupart se dirigent vers l'humour, croyant parfois l'atteindre en bavardant, sans nul comique *musical*, sur des poésies à jeux de mots – dites s'il est beaucoup de musiciens dont le sourire se puisse égaler à celui de Claude Debussy (Koechlin 1926, p. 120-121) ?

Manifestement, ce n'est pas par manque de qualité que *Pierrot* ne fit pas partie des mélodies de jeunesse que Debussy choisit de publier. Quelle peut alors en avoir été la raison? Il est possible que cette œuvre qui, à notre connaissance, n'a même jamais été jouée de son vivant, n'était pas destinée à être éditée et portée à la connaissance de tous : elle répondait peut-être davantage à une nécessité intime et personnelle.

#### PIERROT CHEZ DEBUSSY : DAVANTAGE BANVILLE QUE MARGUERITTE

Force est de constater que *Pierrot* balise l'alpha et l'oméga de la vie créatrice de Debussy. Théo Hirsbrunner ne s'y est pas trompé, lui qui ouvre *Claude Debussy und seine Zeit* avec un chapitre consacré à ce personnage (2002, p. 39-56). Si on le rencontre pour la première fois dans la mélodie qui nous intéresse ici, on le retrouvera bien vite dans *Pantomime* (1883). Il réapparaîtra à la fin de la vie du compositeur, sans doute à la faveur de la fascination de Debussy pour le *Petrouchka* de Stravinski<sup>5</sup>, dans *La boîte à joujoux* (1913), et surtout dans sa *Sonate pour violoncelle et piano* (1915). En effet, Louis Rosoor, qui a travaillé cette sonate avec le compositeur le 11 octobre 1916 au Moulleau, près d'Arcachon, où Debussy séjourne alors<sup>6</sup>, révéla son intention première qui était d'intituler l'œuvre « *Pierrot fâché avec la lune* ». Même si cette affirmation

---

3 Ce « conte musical en 2 actes et 3 tableaux » d'après la nouvelle d'Edgar Allan Poe occupa Debussy, par intermittence, de 1902 à 1911, et était destiné à être créé conjointement avec cet autre opéra d'après Poe qu'est *La chute de la Maison Usher*, inachevé lui aussi. Le scénario met en scène le Diable, décidé à semer le trouble dans l'esprit étroit des habitants d'un village hollandais, en commençant par sonner treize fois la cloche à midi.

4 Au début du xx<sup>e</sup> siècle, Debussy publia de nombreux articles dans des journaux ou revues en tant que critique musical, qu'il signait du pseudonyme « Monsieur Croche », sans doute en référence à la « Soirée de Monsieur Teste » de Paul Valéry, paru dans *Le centaure* en 1896. Il y démontrait tous ses talents de plume, en usant d'un ton souvent teinté d'esprit, d'ironie, voire de sarcasme.

5 Le 13 avril 1912, Debussy écrit à Stravinski : « Grâce à vous, j'ai passé d'exquises vacances de Pâques en compagnie de *Pétrouchka*, du Maure terrible et de la délicieuse *Ballerine*. J'imagine que vous avez dû passer d'incomparables moments avec ces trois poupées... et je ne connais pas beaucoup de choses qui vaillent ce que vous appelez : "le Tour de Passe-Passe"... il y a là-dedans une sorte de magie sonore, de transformation mystérieuse d'âmes mécaniques qui deviennent humaines par un sortilège, dont jusqu'ici, vous me paraissez l'inventeur unique. Enfin, il y a des *sûretés* orchestrales que je n'ai rencontrées que dans *Parsifal* – Vous comprendrez ce que je veux dire, j'en suis sûr ! » (Debussy 2005, p. 1503).

6 Comme en témoigne un exemplaire de la partition de l'œuvre, dédiée « À Louis Rosoor./en souvenir d'une audition au Moulleau/et bien cordialement/Claude Debussy/Le Moulleau 11 octobre 1916 ».

ne repose sur aucune certitude – Debussy ayant manifestement été contrarié par cette révélation<sup>7</sup>, et n'étant pas particulièrement bien disposé à l'égard du violoncelliste<sup>8</sup> – la présence d'une « Sérénade » en guise de mouvement central rend très plausible cette référence à l'univers de la comédie italienne.

Entre ces deux extrêmes de la vie créatrice de Debussy, Pierrot se rencontre à plusieurs reprises en filigrane, comme dans les pièces pour piano *Masques* et *L'isle joyeuse* (1903-1904), évoquant l'ambiance des fêtes galantes telles que les peignit Watteau, où les comédiens italiens sont bien souvent à l'honneur. En outre, Pierrot est encore présent dans les projets de ballets inaboutis *Masques et bergamasques* (1909), et *Crimen amoris/Fête galante* (1912-1915). Ajoutons à cela les nombreux clairs de lune célébrant l'astre confident de Pierrot, que Debussy a représentés en musique et souvent en association avec la *commedia dell'arte*, comme dans la *Suite bergamasque* (1890) ou les deux mélodies sur le même texte extrait des *Fêtes galantes* de Verlaine (1882 et 1891-1992)<sup>9</sup>. Par ailleurs, selon Hirsbrunner (2002, p. 43), les personnages de Pelléas (ayant encore un pied dans l'enfance) et de Saint-Sébastien (rejetant la convoitise de l'empereur romain) ont la pureté et la naïveté de Pierrot.

Il faut bien l'admettre : le Pierrot que représente Debussy n'est pas en phase avec son époque. En effet, le Pierrot fin-de-siècle s'est laissé contaminer par le décadentisme ambiant et le fumisme des cabarets montmartrois (voir Palacio 1990 et Bonnet 2008). L'année 1882, où Debussy compose sa mélodie, correspond à un moment clé de cristallisation des énergies artistiques autour d'un personnage aux contours renouvelés. En effet, c'est l'année où Jules Laforgue – que Debussy admire au point de parler de lui comme « notre Jules » (Debussy 2005, p. 1972 et 2033) –, après avoir découvert en 1881 le *Pierrot sceptique* féroce et plein de vices de Hennique et Huysmans (1881)<sup>10</sup>, écrit *Pierrot fumiste* (Laforgues [1882]2008, p. 71-88).

---

7 C'est ce qu'affirme Janelle Suzanne Ragno (2005), dans sa thèse de doctorat consacrée à cette œuvre, qui préfère y voir des références au choral luthérien « *Ein feste Burg* ».

8 La manière dont il décrit le violoncelliste à son éditeur Jacques Durand laisse à penser qu'il semblait peu enclin à la confiance : « Il m'a fait regretter – pendant un moment, d'avoir écrit une *Sonate pour violoncelle*, et, douter de la sûreté de mon écriture ! Enfin, ne "doutons" plus qu'il n'y ait de mauvais musiciens partout ! Eh ! bien ! cette aventure m'a profondément troublé : elle est pleine de conséquences, et je ne m'étonne plus de la fréquente incompréhension qui accueille ma pauvre musique » (Debussy 2005, p. 2036).

9 Sans oublier *La terrasse des audiences du clair de lune*, tiré du 2<sup>e</sup> livre des *Préludes pour piano* (1912), dont l'inspiration ne semble pas être liée à Pierrot, mais plutôt à la ville ruinée d'Amber, en Inde. Voir Lassauzet 2014, p. 29-30.

10 Si Hennique et Huysmans inspirent Laforgue avec cette pantomime, ils subissent quant à eux l'influence conjointe de Zola, en écrivant une « pantomime naturaliste », et de la troupe anglaise des Hanlon-Lee qui donnait, dans ses numéros joués à Paris depuis les années 1870, une idée plus acrobatique et plus immorale de Pierrot que ne le pratiquaient les Français de l'époque.

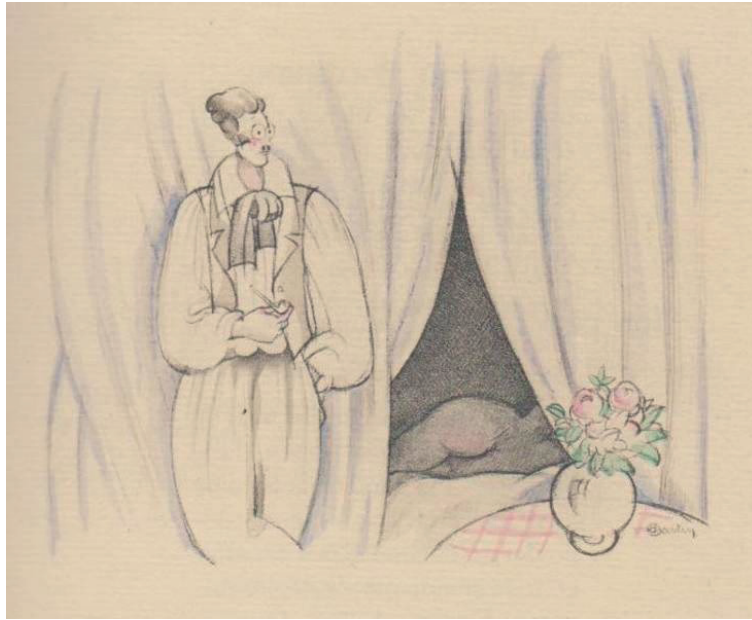


Figure 1 : Charles Martin, « Pierrot fumiste », gravure illustrant l'ouvrage de Jules Laforgue.

Il tire son titre de planches parues dans *Le chat noir*, dessinées par Adolphe Willette (1882), qui publiera quelques années plus tard *Pauvre Pierrot* (1887), anthologie des centaines de pierrots réalisés par l'illustrateur. Ce dernier nous montre le personnage ivre, adepte des jeux d'argent, vagabond, pendu ou dansant à l'arrivée du choléra. Parfois (c'est un signe des bouleversements qui s'opèrent dans son âme), le personnage de Willette troque son éternelle blouse blanche couleur de lune pour une redingote noire comme la nuit et la mort.

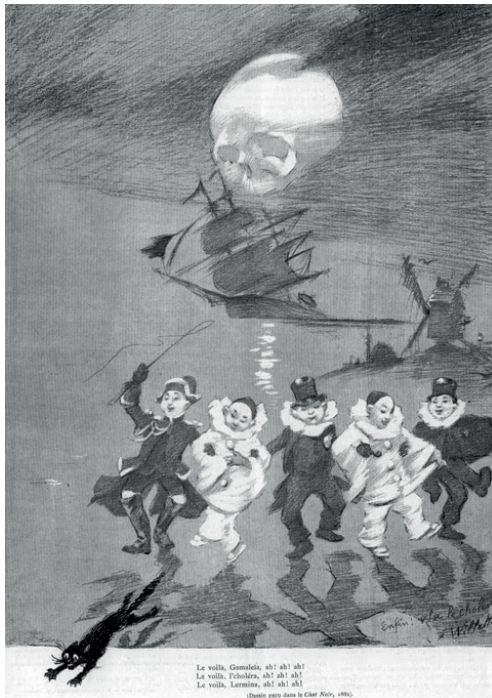


Figure 2 : Adolphe Willette, « Enfin, voilà le choléra », paru dans *Le Chat noir* en 1882.

En cette même année 1882, Félicien Champsaur (1896) rédige *Pierrot et sa conscience*, où, selon son intention, on peut « entendre le battement d'un cœur blessé », et Paul Marguerite présente sa pantomime – qui sera plus tard accompagnée de la musique du camarade de Conservatoire de Debussy, Paul Vidal (Marguerite 1893) – *Pierrot assassin de sa femme*, où se sachant trompé par Colombine, Pierrot la chatouille jusqu'à lui faire rendre l'âme (Marguerite 1882). Comme chez Debussy, « Au clair de la lune » sera utilisé comme un *leitmotiv* destiné à représenter Pierrot.



Figure 3 : Adolphe Willette, « Pierrot assassin de sa femme », paru dans *Le Pierrot* du 7 décembre 1888.

## Scène 1

Pierrot et le Croque-mort

Moderato (♩=96)

Figure 4 : Paul Vidal, *Pierrot assassin de sa femme*, début de la 1<sup>re</sup> scène : « Au clair de la lune ».

Mais, voleur, meurtrier ou suicidé, le Pierrot fin-de-siècle ne correspond pas aux aspirations de Debussy, qui, en tant que lecteur assidu de Théodore de Banville (Souffrin 1960, p. 200-222), se réfère plutôt à une tradition plus lointaine remontant à la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'il n'a pas connue, mais qu'il a fait revivre à travers le poème *Pierrot*, publié en 1842 dans le recueil des *Caprices en dizains à la manière de Clément Marot* (Banville 1864, p. 181) :

Le bon Pierrot, que la foule contemple,  
 Ayant fini les noces d'Arlequin,  
 Suit en songeant le boulevard du Temple.  
 Une fillette au souple casaquin  
 En vain l'agace avec son œil coquin;  
 Et cependant mystérieuse et lisse  
 Faisant de lui sa plus chère délice,  
 La blanche Lune aux cornes de taureau  
 Jette un regard de son œil en coulisse  
 À son ami Jean Gaspard Deburau.

Si c'est un Pierrot glouton que Debussy brosse dans *Pantomime* d'après Verlaine (« Pierrot, qui n'a rien d'un Clitandre/Vide un flacon sans plus attendre/Et pratique, entame un pâté »), ici, c'est l'amoureux qui est à l'honneur. En la matière, parmi les personnages de la *commedia dell'arte*, Pierrot est l'éternel perdant d'un trio amoureux l'associant à Colombine et à Arlequin. Ainsi, si dans le poème de Banville, Debussy a participé aux « noces d'Arlequin », c'est certainement pour y constater avec dépit la victoire de son rival sur le cœur de Colombine – d'où l'indifférence de ce personnage sentimental aux avances d'une « fillette au souple casaquin ». Double et projection de la lune, il transforme le croissant de l'astre en « cornes de taureau » du cocu. Si l'amertume se lit en filigrane dans ce poème, elle est sans conséquence : avant que les Décadents ne s'en emparent, Pierrot est un passif, rêveur et mélancolique, pâle et solitaire. C'est ainsi que le représente Banville.



Figure 5 : Auguste Bouquet, Jean-Gaspard-Baptiste Deburau, v. 1830.

En plus de souligner les traits du Pierrot du début du XIX<sup>e</sup> siècle, le poème fait référence au monde de la scène où celui-ci se rencontre. En effet, au « boulevard du Temple », est fondé en 1816 le Théâtre des Funambules, où se produira notamment le mime « Jean-Gaspard Deburau », qui sera pour le public parisien, le plus célèbre des pierrots, l'incarnation du personnage sur scène<sup>11</sup>.

11 Le public parisien associe Deburau à Pierrot à tel point que cela conduit à un drame. En effet,



Figure 6 : Auguste Bouquet, Le repas de Pierrot (Jean-Gaspard Deburau en Pierrot gourmand), v. 1830.

Cette identification Pierrot/Deburau est telle que, dans le poème, l'identité du protagoniste est ambiguë : celui qui descend le boulevard du Temple devrait être le mime, tandis que la lune devrait en toute logique jeter une œillade à « son ami Pierrot ».

#### LE SYNDROME DE PIERROT

Il faut bien reconnaître que cette identification de l'artiste à son rôle, bien éloignée des conceptions diderotiennes du jeu du comédien (voir Diderot [1930]1994), est une tendance qu'attire ce personnage. En effet, Pierrot représente communément la figure du poète avec tout ce qu'elle implique d'inadaptation et de désuétude, de marginalité et d'anachronisme.

---

alors qu'il se promenait avec sa femme, Deburau est pris à partie par un garçon, qui s'entête à l'appeler « Pierrot ». Il se saisit alors de sa lourde canne et le frappe si fort que le garçon en perd la vie. Son procès, attirant par centaines des curieux avides d'entendre pour la première fois la voix du mime, aboutit à son acquittement.



Figure 7 : Adolphe Willette en Pierrot noir en couverture de La Revue illustrée du 1<sup>er</sup> juillet 1898.

Ainsi, si Deburau a souvent été considéré comme l’incarnation de Pierrot, il en va de même de plusieurs autres artistes ayant succombé à son charme. Par exemple, lorsque Marcellin Desbouts dessine le portrait de Willette en 1896, c’est dans le costume d’un pierrot noir qu’il le représente – le personnage lui collant tellement à la peau. En juillet 1898, le dessinateur réitère, en se faisant photographier en Pierrot pour *La Revue illustrée*.

De même, pour ses contemporains, à force de chanter les louanges du « bon Pierrot », Théodore de Banville a fini par se confondre avec lui<sup>12</sup>. Il est par exemple représenté par Catulle Mendès en « Pierrot apollonide » sous le pseudonyme de Déodat de Charmeville (Mendès 1894, p. 341-342).

12 Paul Hugounet l’appelait « le très fantaisiste poète dont la vague silhouette vacille du profil de César au masque de Pierrot » (Hugounet 1889, p. 7).



Figure 8 : Armand Henrion, Autoportrait au Pierrot content et Autoportrait au Pierrot mécontent. Deux huiles sur panneau, 18 x 14 cm.

En outre, certains peintres du tournant du siècle ont cédé à la tentation de l'autoportrait en Pierrot, comme Georges Rouault, Amedeo Modigliani, Zinaïda Evgueniévna Serebriakova ou Armand Henrion<sup>13</sup>. D'ailleurs, comme le souligne Michel Beaujour, l'univers métaphorique du théâtre, auquel appartient Pierrot, est régulièrement convoqué par les auteurs se livrant à d'explicites autoportraits (Beaujour 1980, p. 292-293). Ainsi, par exemple, Barthes explique : « L'effort vital de [Roland Barthes par Roland Barthes] est de mettre en scène un imaginaire : "Mettre en scène" veut dire : échelonner des portants, disperser des rôles, établir des niveaux et, à la limite : faire de la rampe une barre incertaine » (Barthes 1975, p. 109).

La musique étant l'art qui lui est le plus généralement associé – le personnage jouant volontiers la sérénade à Colombine et étant le seul de la *commedia dell'arte* à être associé à une chanson –, on rencontre d'autres identifications, de musiciens cette fois, au personnage. Ainsi, on a pu considérer que Schoenberg projetait ses frustrations artistiques dans son *Pierrot lunaire* (1912), et notamment dans la « Sérénade » (n° 19). Ce mélodrame met en scène Pierrot qui, chantant devant le balcon de sa belle accompagné du violoncelle, et ne recevant que les critiques de son tuteur Cassandre, décide face à ce désaccord stylistique manifeste de jouer avec son archet géant sur le crâne de ce dernier. D'aucuns ont pu voir, cachés derrière le personnage antipathique de Cassandre, les critiques qui menaient la vie dure au compositeur avant-gardiste, qui aurait ainsi décidé de se venger en musique, à la fois dans cette pièce et dans « *Gemeinheit!* » (n° 16), où Pierrot creuse, toujours au violoncelle (l'instrument de Schoenberg), dans le crâne d'un Cassandre hurlant de douleur pour y fixer une pipe (voir Simms 2000, p. 129-130 et Buch 2006, p. 218-223).

13 Pendant ce temps, Picasso préfère quant à lui se représenter sous les traits d'Arlequin. Pour une étude approfondie de l'identification des artistes aux personnages de la *commedia dell'arte* et autres clowns, voir Starobinski (1970).

## DEBUSSY SUCCOMBE

Debussy aurait-il lui aussi été tenté de s'identifier à Pierrot? Cette hypothèse pourrait s'appuyer sur la récurrence du personnage dans la production du compositeur. Ainsi, Dominique Jameux a-t-il pu, à la faveur d'une double association de Pierrot à l'Artiste (donc au compositeur), et de la Lune à la Poésie (donc à la musique), avancer que le sous-titre originel de la *Sonate pour violoncelle*, « Pierrot fâché avec la lune », cacherait la frustration de Debussy à l'égard de la musique, lui échappant à la fin de sa vie (Jameux 2002, p. 283)<sup>14</sup>.

De nombreux indices tendent à corroborer la thèse d'une identification de l'artiste à son modèle. D'abord, Marguerite Vasnier se souvient que le jeune Debussy aimait à imiter l'amoureux chantant devant le balcon de Colombine : « Faisant de sa canne une guitare, [il] prenait la pose du chanteur florentin et improvisait des chansonnettes et des sérénades ou parodiait la musique italienne qu'il n'aimait pas » (Vasnier 1926, p. 19). Debussy lui-même comparera sa condition d'artiste à celle du rêveur lunaire, dans une lettre de 1904 à sa femme Lilly : « En somme, entre un chirurgien et un artiste la balance ne se fait pas ! C'est d'ailleurs assez juste... le premier sert à quelque chose de défini, c'est un homme officiel et public, qui n'habite pas la lune ! Tandis que le second ! rêveur, maussade quelquefois, il ne sert proprement à rien, qu'à amuser – quand il le peut – ses semblables » (Debussy 1890, p. 185-188).

Théo Hirsbrunner souligne également que, dans ses jeunes années, comme le Pierrot fin-de-siècle, Debussy est tout autant bohème – fréquentant les bars et cabarets montmartrois, comme le Chat noir où officie Willette, qui illustrera la partition de *Mandoline* en 1890 pour *La Revue illustrée* (p. 185-188) – que dandy ayant le goût des belles et bonnes choses, bien que sans le sou, collectionnant des objets d'art en tout genre et cultivant l'élégance (Hirsbrunner 2002, p. 46).

---

14 À demi-mots, l'idée avait déjà été suggérée en 1939 par W. H. Mellers dans un article consacré au dernier Debussy (Mellers 1939, p. 168-176).



Figure 9 : Claude Debussy, Mandoline, illustré par Willette dans La Revue illustrée du 15 juin 1890.

Mais surtout, nous savons par Edward Lockspeiser que, lorsqu'il fut engagé en tant que pianiste par Mme von Meck durant les étés 1880 à 1882, Debussy était affublé de différents surnoms par la famille, parmi lesquels « le bouillant Achille » (Lockspeiser [1962]1989, p. 67), Bussik, Bussikov... mais aussi Petrouchka – c'est-à-dire Pierrot en russe (*ibid*, p. 69).



Figure 10 : Portrait de Marie-Blanche Vassier par Jacques Emile Blanche, 1888. Pastel sur carton, 130 x 66 cm. Paris, Petit Palais, musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Dans ces conditions, il serait probable de voir dans *Pierrot* une projection subjective de la part du compositeur. D'autant qu'il semblerait qu'au fil de sa carrière, Debussy ait placé des références personnelles dans ses œuvres. Ainsi, par exemple, les deux mouvements extrêmes de la *Sonate pour violon et piano* indiquent un tempo de 55 par valeur rythmique (respectivement la blanche pointée et la noire pointée), ce qui correspond à l'âge du compositeur alors qu'il écrit cette œuvre. Aussi semble-t-il mettre en pratique le fameux adage de Cosme de Médicis qui veut que tout peintre se peigne lui-même (« *Ogni pittore dipinge sè* »).

Mais, si Debussy voulait se représenter derrière le personnage de Pierrot, il avait le choix parmi une grande quantité de poèmes, et n'a, paraît-il, pas opté pour celui-ci par hasard. En effet, Marguerite Vasnier rapporte que « quand il lisait un volume de poésie, le choix d'une pièce à mettre en musique était le sujet de longs débats » (Vasnier 1926, p. 20).

Effectivement, le texte de Banville, qui comporte un rapport ambigu entre la scène et la vie réelle, suggère cette projection de l'artiste dans la peau du personnage, et nous pensons que cet élément pourrait avoir guidé son choix. Mais c'est le sujet principal du poème qui nous semble déterminant : l'histoire d'amour malheureuse de Pierrot.

En effet, *Pierrot* est dédié « à Madame Vasnier ». Marie-Blanche Vasnier, qu'il rencontre alors qu'il exerce l'activité d'accompagnateur pour le cours de chant de Madame Moreau-Sainti, est de douze ans son aînée, mariée à un greffier des bâtiments, et a deux enfants (dont Marguerite). Le jeune Debussy est rapidement séduit par la voix de cette soprano léger, dont la plasticité lui doit de devenir sa muse : entre 1880 et 1884, il écrit une trentaine de mélodies qui lui sont destinées<sup>15</sup>. En échange, elle l'accueille volontiers dans sa famille, comme un second foyer où le musicien jouit d'un climat favorable à son épanouissement intellectuel et culturel. De plus, il bénéficie de l'amitié et du support financier de son époux Henri Vasnier.

Mais à la teneur des poèmes choisis, souvent amoureux, on comprend sans peine que Debussy n'était pas uniquement intéressé par la voix de Mme Vasnier, comme en témoignent les dédicaces accompagnant les partitions de ces pièces. Dès la première, *Caprice*, on peut lire – bien que biffé, peut-être pour éviter d'éveiller les soupçons du mari : « ces mélodies conçues en quelque sorte par votre souvenir ne peuvent que vous appartenir comme vous appartient l'auteur » (Lesure 1962, p. 22) ; dans un recueil regroupant plusieurs des mélodies composées pour elle, la dédicace dit « à Madame Vasnier/ces chansons qui n'ont jamais vécu que par elle et qui perdront leur grâce charmeresse si jamais plus elles ne passent par sa bouche de fée mélodieuse./L'auteur éternellement reconnaissant » (*ibid.*, p. 23). La dédicace de *Tragédie* lève toute équivoque : « À Madame Vasnier, la seule muse qui m'ait inspiré quelque chose ressemblant à un sentiment musical (pour ne parler que de celui-là) » (Debussy cité dans Fulcher 2001, p. 102).

---

15 On trouve, parmi ces mélodies, *Caprice*, *Les baisers*, *Rondel chinois*, *Tragédie*, *Jane*, *La fille aux cheveux de lin*, *Les papillons*, *Fantoches*, *Les roses*, *Sérénade*, *Pierrot*, *Fête galante*, *Chanson des brises*, *Flots, palmes, sables*, *Ode bachique*, *En sourdine*, *Mandoline*, *Séguidille*, *Clair de lune*, *Pantomime*, *Chanson espagnole*, *Coquetterie posthume*, *Romance* (« *Voici que le printemps* »), *Mélodie*, *Paysage sentimental*, *Apparition*, *Romance* (« *Silence ineffable de l'heure* »), *La romance d'Ariel* et *Regret*.

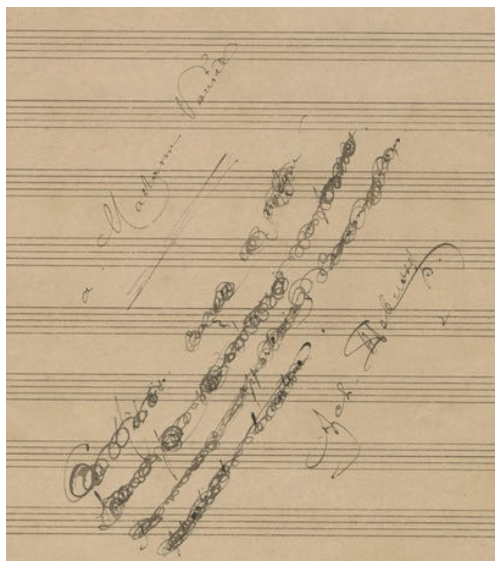


Figure 11 : Dédicace de Debussy à Madame Vasnier sur la page titre de *Caprice* (manuscrit autographe).

Mais, quand Debussy tente et remporte le prix de Rome en 1884, leur relation est interrompue, le compositeur étant contraint de s'exiler dans la cité éternelle. Alors qu'il s'apprête à rentrer à Paris pour quelques mois en juillet 1885, il reçoit une lettre de Mme Vasnier qui le met au désespoir, comme en témoignent ces lignes qu'il écrit à son ami Gustave Popelin :

La dernière lettre d'elle que j'ai reçue avant-hier, cachait mal tout l'ennui que lui donnerait ma présence là-bas. Me disant qu'il serait très imprudent de nous voir, tu comprends que souffrance pour souffrance, j'aime mieux rester ici que de m'exposer aux rages folles que me donneront sûrement ces empêchements de la voir, tout en étant près d'elle, cette vie serait insupportable avec la jalousie que je me connais, la forcer à faire autrement serait la perdre, eh bien j'aime encore mieux la perdre, en gardant l'orgueil de mon amour, que de jouer ce rôle de chien suppliant, qu'on finit par laisser à la porte, je lui ai dit du reste, que je ne voulais rien de changé, et qu'elle soit toute à moi (Debussy 2005, p. 34).

Ce premier amour de Debussy est donc un amour impossible : Madame Vasnier est mariée et bien peu encline à quitter son époux, au grand dam du jeune artiste. De ce fait, celui-ci, dont nous avons souligné plus haut l'inclination pour Pierrot, pourrait avoir trouvé dans le triangle amoureux dans lequel est engagé le personnage avec Colombine et Arlequin un éloquent parallèle avec sa propre situation. Ainsi, il est frappant qu'aient été conjointement écrites deux mélodies d'après Banville sur la même thématique : *Sérénade* (« Las ! Colombine a fermé le volet, / Et vainement le chasseur tend ses toiles, / Car la fillette au doux esprit follet, / De ses rideaux laissant tomber les voiles, / S'est dérobée, ainsi que les étoiles ») et *Pierrot*, dans lequel le personnage quitte « les noces d'Arlequin ». Debussy, sous les traits du personnage lunaire, serait donc le perdant – le cœur de Colombine-Madame Vasnier appartenant

à Arlequin-Henri Vasnier.

Bien que l'histoire amoureuse du jeune Debussy et l'ambiguïté entre le personnage et l'acteur suggérée par le texte invite à une lecture autobiographique de cette mélodie, nous en sommes pour l'instant à l'état d'hypothèse. Il s'agirait, pour la confirmer, de trouver dans la musique de quoi abonder dans ce sens.

## LA PREUVE DANS LA MUSIQUE

### *L'autoportrait musical à l'allemande*

Lorsqu'un compositeur souhaite indiquer sa présence dans ses œuvres, voire dresser son autoportrait, le moyen le plus commode est d'utiliser l'alphabet musical. En effet, la désignation des notes allemande – tout comme l'anglo-saxonne –, passe par des lettres, en commençant par *la* (A), ce qui permet de se livrer à une transposition sonore des noms. Ainsi, « Bach » donne un motif à quatre notes : *si* bémol (B) – *la* (A) – *do* (C) – *si* bécarré (H). Le compositeur l'utilise par exemple à la fin de l'*Art de la fugue* (BWV 1080).



Figure 12 : Jean-Sébastien Bach, Die Kunst der Fuge, Contrapunctus 11 a 4, mes. 89-91 : le motif B-A-C-H.

Schumann, aussi féru de ce procédé que son aîné, cite ce motif dans les *Fugues pour orgue, piano ou harmonium*, op. 60. Il transforme également en notes de musique son propre nom dans *Carnaval*, op. 9 : ne gardant que les notes appartenant à l'alphabet musical, il obtient *mi* bémol (S) – *do* (C) – *si* bécarré (H) – *la* (A), motif du premier des *Sphinx* situés au centre du cycle.

Au xx<sup>e</sup> siècle, Alban Berg, dans son *Kammerkonzert*, ouvre son premier mouvement par un motif de cinq mesures où sont représentés les trois représentants de la Seconde Ecole de Vienne, successivement Arnold Schoenberg, à qui l'œuvre est dédiée, au piano (AD soit *la-ré*, et SCHBEG, *mi* bémol-*do-si-si* bémol-*mi-sol*), Anton Webern au violon (A soit *la*, puis EBE soit *mi-si* bémol-*mi*) et enfin le compositeur lui-même au cor (ABA soit *la-si* bémol-*la*, BEG soit *si* bémol-*mi-sol*).

Figure 13 : Alban Berg, Kammerkonzert, I. Tema scherzoso con variazioni, mes. 1-5 : AD-SCHBEG (piano), A-EBE (violon), ABA-BEG (cor).

On remarquera sans peine que ce procédé est davantage prisé des compositeurs germaniques, ayant l'habitude de désigner les notes par des lettres. Les Français y sont moins sensibles, et si Debussy l'utilisera en 1909 dans son *Hommage à Haydn* (à partir du motif *si-la-ré-ré-sol*<sup>16</sup>), ce ne sera que suite à la demande de la revue *S.I.M.* en vue de la publication d'un numéro spécial célébrant son anniversaire.

En effet, les musiciens français ne désignant pas les notes par des lettres, il leur a fallu trouver d'autres moyens de se présenter en musique, plus en phase avec le système hérité de Guy d'Arezzo. Par chance, notre compositeur possède un nom transposable en son, puisque la dernière syllabe de son nom (-sy) rappelle la note *si*. Reste à savoir si le musicien a saisi l'opportunité de se représenter de cette manière...

### L'autoportrait musical à la Debussy

Dans *Pierrot*, la mise en musique du dernier vers est parée de mystère puisqu'elle fait totalement disparaître la mélodie « Au clair de la lune », qui était répétée sans cesse jusqu'ici. Pourtant, il s'agit de la seule partie du poème qui devrait exiger l'air

16 Si les Allemands et les Anglo-saxons désignent leurs notes de musique par des lettres, ceci s'arrête à G (*sol*), voire H pour le cas particulier du *si*, possédant deux formes (H pour le bécarré, B pour le bémol). Au-delà, les lettres ne correspondent plus à des notes. Les éditeurs de la revue *S.I.M.*, afin de transcrire dans son intégralité le nom de Haydn, ont étendu le principe de correspondance à tout l'alphabet, de la manière suivante :

La	Si	Do	Ré	Mi	Fa	Sol
A	B (H)	C	D	E	F	G
H	I	J	K	L	M	N
O	P	Q	R	S	T	U
V	W	X	Y	Z		

populaire : en effet, « A son ami Jean-Gaspard Deburau » rappelle « Mon ami Pierrot » du chant populaire, tout en soulignant à nouveau cette mutation de l'artiste en son personnage.

Si « Au clair de la lune » disparaît temporairement de la trame musicale, c'est que se joue dans le texte un moment clé par rapport à la thématique de la transformation, que Debussy va relayer à son instrument – le piano. Comme le nom « Deburau », cité dans le poème, nourrit une ressemblance troublante avec « Debussy », le compositeur investit subjectivement ce poème en remplaçant –rau par –sy, de la manière suivante : lorsque la chanteuse émet la syllabe –rau, le piano, à la faveur d'un accord de *mi*, joue à la basse sa quinte *si*. Debussy prend d'ailleurs soin d'anticiper le *mi* grâce à une petite note afin que le *si* soit mis en valeur sur le temps. De cette manière, Debu-rau devient Debus-*si*. A ce moment, réapparaît « Au clair de la lune » en sixtes parallèles, culminant dans sa partie inférieure sur cette même note.

Figure 14 : Claude Debussy, *Pierrot*, mes. 48-52.

Ceci pourrait sembler fortuit si, au cours de sa vie, Debussy ne s'était pas à plusieurs reprises représenté par cette même note, correspondant à la sonorité de la dernière syllabe de son nom. Par exemple, dans une lettre à Louis Laloy du 25 juin 1909 où il signe en dessinant une simple portée avec une clé de *sol* et un *si* (Debussy 2005, p. 1192). On trouve également un mot écrit sur un bout de papier à musique pour son épouse Emma, à l'occasion de Pâques 1912, où Debussy ajoute à sa signature une note bémolisée – sans doute un *si* à nouveau, la première note de l'ordre des bémols (*ibid.*, p. 1501).

Une phrase énigmatique dans un envoi à André Caplet du 22 juillet 1916 semble aussi aller dans ce sens : « Évidemment le sort du *si* bémol, triple croche pointée – comme ce musicien est vicieux ? – n'est pas enviable » (*ibid.*, p. 2009). Dans l'édition de la correspondance du compositeur, il est dit que Caplet, remarquable correcteur, « avait sans doute signalé à Debussy une erreur rythmique dans la *Sonate pour violoncelle et piano* ». Or, il s'avère qu'il n'y a aucune triple croche pointée dans cette œuvre, encore moins sur *si* bémol. Si la signification était ailleurs ?

Admettant que le *si* soit la note par laquelle il se représente, c'est son propre sort que Debussy n'estime pas enviable. Il s'agit alors ici davantage d'une plainte de la part d'un compositeur angoissé par la guerre – à laquelle il fait référence par la suite : « vous êtes avec de braves gens qui doivent avoir oublié les petites complications dans

lesquelles se complaisent les gens qui ne sont sur aucun front » –, et par l'état de santé de sa femme (souffrant de trachéite) et de sa fille (atteinte d'une coqueluche), et surtout éprouvant de terribles douleurs à cause de son cancer. Tout ceci explique à la fois l'adjonction du bémol, symbolisant cette humeur chagrine par l'abaissement de la note, l'aparté (« comme ce musicien est vicieux? ») et le rythme alambiqué, rappelant que l'état de celui qui se faisait appeler autrefois Monsieur Croche lorsqu'il écrivait des critiques musicales dans la Revue blanche ou le Gil Blas s'est bien dégradé.

A la lecture de ces différentes lettres, il devient évident que le compositeur se représentait volontiers en musique par un *si*, rappelant par transformation la dernière syllabe de son nom. Or, il s'avère que cette note, en plus d'apparaître sous le *rau* de « Deburau », joue un rôle de premier ordre dans *Pierrot*.

En effet, non contente d'être la première note jouée au piano et la dernière qui soit chantée, sa présence devient criante lorsqu'elle vient perturber la première présentation du thème de Pierrot (« Au clair de la lune ») en *do* majeur (mesure 2). Considérant, ainsi, que *si* représente Debussy et *do* Pierrot, nous constatons que les mesures d'introduction mettent en scène la progressive incarnation du personnage par le musicien.



Figure 15 : Claude Debussy, *Pierrot*, mes. 1-10.

D'abord, Debussy (les *si* aigus) et Pierrot (les *do* graves) sont juxtaposés (mesure 1), avant d'être superposés sur un registre similaire, accentuant la dissonance de cette rencontre incongrue (mesure 2). Pour l'heure, les deux entités sont nettement séparées. Mais les mesures suivantes (mesures 5 à 8) règlent l'association malheureuse par un accompagnement harmonique en descente chromatique menant à l'harmonisation correcte de « Au clair de la lune » sur l'accord de *do* majeur tenu par un point d'orgue.

C'est alors que la transformation a lieu : la mélodie populaire est énoncée, non plus sur *do* mais *si*, dans le grave, c'est-à-dire dans la tessiture vocale de Debussy, qui était baryton-basse – comme en témoigne la *Petite cantate sur grand papier pour le jour de sa fête* écrit en 1907 pour l'anniversaire d'Emma, où un « récitant » (c'est-à-dire lui-même) chante dans cette tessiture (Debussy 2005, p. 1009-1012). Ainsi, l'asso-

ciation d'une modulation et d'un registre abaissé par rapport à la version originale de la mélodie populaire indiquent que la transformation de Debussy en Pierrot est achevée. *Si*, en tant que dominante, invite la voix à entrer sur la tonique *mi*. Or, on retrouve à la mesure 11 la 7<sup>e</sup> *do-si* (devenant *do-si* bémol mesures 13-14). Mais celle-ci est devenue une 2<sup>de</sup> intégrée dans un accord de tonique à sixte ajoutée : la dissonance est à présent totalement désamorcée, alors que la voix chante « bon pierrot » sur des *si*, confirmant l'appropriation du personnage par le compositeur.

Figure 16 : Claude Debussy, *Pierrot*, mes. 11-14.

Preuve supplémentaire de la projection du compositeur dans le personnage de Pierrot, tout au long de cette mélodie, le pianiste (c'est-à-dire Debussy) sera le seul à jouer le thème de Pierrot (« Au clair de la lune »). Une unique exception se trouve aux mesures 31 et suivantes à la voix :

Figure 17 : Claude Debussy, *Pierrot*, mes. 31-34.

Cette mélodie étant chantée sur une pédale de *si*, la référence à l'amalgame Debussy/Pierrot est toujours présente. La raison expliquant l'appropriation de la mélodie à la voix réside dans le texte. Il est ici question de la lune, la projection astrale de Pierrot, son alter ego, mais aussi l'inspiratrice de ce poète tournant sans cesse son regard vers elle. Il va donc de soi qu'à ce moment ce soit la muse du compositeur, dont le prénom (Marie-Blanche) contient l'adjectif associé plus loin par Banville à l'astre (« la blanche lune »), qui s'empare de la mélodie – la parant d'ailleurs d'un halo de mystère et de sensualité, étant la seule présentation en augmentation rythmique du thème. La lune, en tant que miroir de Pierrot, est ici manifestement propice à jouer

le rôle spéculaire que Michel Beaujour décèle dans maints autoportraits (Beaujour 1980, p. 20-21).

Une dernière manifestation de l'association de Debussy (*si*) et de Pierrot (*do*) se rencontre dans la coda. En effet, tandis que la chanteuse vocalise – ce chant sans texte, survenant juste après avoir mentionné « Jean-Gaspard Deburau », étant sans doute un clin d'œil à l'art sans parole des mimes – le pianiste enchaîne « Au clair de la lune » tantôt sur la tonique *mi* en sixtes parallèles (dont on a vu comment le *si* y était mis en valeur), tantôt sur *do* (sa tonalité d'origine) harmonisé sur le VII<sup>e</sup> degré de *mi* (mode de *la*). Cette alternance du *si* et du *do*, qui rappelle celle de l'introduction, devient très criante lors des trois dernières mesures, où les premières notes du thème sont jouées en imitation à la basse (rappelons qu'il s'agit de la tessiture de Debussy), sur *si* ou sur *do*. Ainsi, jusqu'à la fin de la mélodie, Debussy aura joué avec l'ambivalence propre au poème entre le personnage et l'artiste.



Figure 18 : Claude Debussy, Pierrot, mes. 53-61.

## CONCLUSION

L'analyse de *Pierrot* a fait apparaître que Debussy cherchait à mettre en valeur le sens du texte, et notamment celui de l'ambiguïté identitaire entre Pierrot et Deburau, qu'il transpose en jouant sur la proximité de son nom avec celui du célèbre mime, par un moyen très simple : la note *si*, qui le représente.

Il serait certainement très édifiant de passer en revue toute l'œuvre de Debussy en gardant à l'esprit le rôle que peut jouer cette note : nous y découvririons sans doute d'autres exemples de projections subjectives du compositeur dans la musique. Ainsi, par exemple, la *Sonate pour violoncelle et piano en ré mineur*, dont nous avons vu qu'on avait pu y détecter des éléments autobiographiques, contient-elle à la clé un *si* bémol – le bémol cadrant parfaitement avec l'humeur mauvaise de ce Pierrot-Debussy fâché avec la lune-musique. De même, les partitions destinées à sa femme à l'occasion de

Noël (en 1911 et 1914), dans lesquelles Debussy se met en scène<sup>17</sup>, sont écrites en *si bémol majeur*.

Mais dans le cas de la mélodie *Pierrot*, quelles sont les conséquences de cette identification du compositeur au personnage? Parce qu'il est question du malheur amoureux du personnage lunaire assistant impuissant à l'union de Colombine et d'Arlequin, on en déduit que Debussy y expose sa souffrance de savoir sa relation amoureuse sans avenir.

Bien entendu, étant donné que cet amour est interdit car extra-conjugal, il doit rester secret. Ceci explique la manière dont le compositeur a habilement caché le message de cette œuvre : pour que la véritable nature des liens qui l'unissent à Marie-Blanche Vasnier ne parvienne pas jusqu'aux oreilles de son époux, le compositeur est contraint de s'abriter derrière le sourire de façade de cette œuvre apparemment légère citant sans arrêt « Au clair de la lune ».

Sans doute est-ce la raison pour laquelle Debussy n'a jamais cherché à publier cette mélodie de son vivant : il s'y jouait des enjeux trop intimes, trop personnels, pour que le compositeur veuille porter à la connaissance du monde cette confession, cette preuve d'amour désespéré, qui ne concernait que lui et sa dédicataire.

Ainsi, une fois dévoilée l'énigme de *Pierrot*, son habillage comique semble avoir bien pâli. Mais, après tout, n'est-ce pas en cela que réside l'Humour? Comme Nietzsche, qui affirme que « l'homme souffre si profondément qu'il a dû inventer le rire » (Nietzsche [1884-1885]1982), comme Jankélévitch, qui pense que le comique est celui « qui rit pour ne pas pleurer » (Jankélévitch [1936]2010, p. 9), nous soutenons que l'Humour repose toujours sur l'association du léger et du grave. Debussy ne nous contredirait certainement pas sur ce point, lui qui écrira à propos de sa *Sonate pour flûte, alto et harpe* : « je ne sais pas si on doit en rire ou en pleurer? Peut-être les deux? » (Debussy 2005, p. 2057).

## BIBLIOGRAPHIE

- Banville, Théodore de (1864) *Les Cariatides*, Paris, J. Tardieu.  
 Barthes, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil.  
 Beaujour, Michel (1980) *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil.  
 Bonnet, Gilles (2008), *Pantomimes fin de siècle*. Paris, Kimé.  
 Buch, Esteban (2006), *Le cas Schoenberg*, Paris, Gallimard.

---

17 Pour le Noël 1911, voir Debussy 2005, p. 1475-1477. Debussy, qui, s'il n'avait pas été musicien, aurait voulu être marin (c'est ce qu'il indique dans un questionnaire en 1888, voir p. 67), s'y représente comme un « petit mousse (irrévérencieux mais convaincu) ». Pour le Noël 1914, voir *ibid.*, p. 1858-1861). Ici, Debussy interrompt des « voix dans la rue » chantant la Marseillaise (guerre oblige) : « C'est bien évident! Mais qu'il me soit permis, en ce jour de Noël de chanter des mots plus doux que miel! Noël pour ma petite Mienne. Qu'elle veuille bien en cette année de guerre accueillir mon amour entre ses bras qui retiennent doucement, mieux que liens, plus fort que des chaînes. Qu'importe la guerre, que nous importent les clairons puisque tu es là! Que c'est ma guerre et toutes les victoires. »

- Champsaur, Félicien (1896), *Pierrot et sa conscience*, Paris, E. Dentu.
- Debussy, Claude (1890) « Mandoline », *La Revue illustrée*, n° 109, p. 185-188.
- Debussy, Claude (1987), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard.
- Debussy, Claude (2005), *Correspondance. 1872-1918*, édition établie par François Lesure et Denis Herlin, Paris, Gallimard.
- Diderot, Denis ([1830]1994), *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Seuil.
- Fleury, Michel (1996), *L'impressionnisme et la musique*, Paris, Fayard.
- Fulcher, Jane F. (2001), *Debussy and His World*, Princeton, Princeton University.
- Goubault, Christian (1986), *Claude Debussy*, Paris, Champion.
- Hennique, Léon, et Joris-Karl Huysmans (1881), *Pierrot sceptique*, Paris, Edouard Rouveyre.
- Hirsbrunner, Theo (2002), *Claude Debussy und seine Zeit*, Laaber, Laaber-Verlag.
- Hugounet, Paul (1889), *Mimes et Pierrots*, Paris, Fischbacher.
- Jameux, Dominique (2002), *L'école de Vienne*, Paris, Fayard.
- Jankélévitch, Vladimir ([1936]2010), *L'ironie*, Paris, Flammarion.
- Jarocinski, Stefan (1971), *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*, Paris, Seuil.
- Koechlin, Charles (1926), « Quelques anciennes mélodies inédites de Claude Debussy », *La Revue musicale*, n° 7, p. 115-140.
- Laforgue, Jules ([1882]2008), « Pierrot sceptique », dans *Pantomimes fin de siècle*, textes réunis par Gilles Bonnet, Paris, Kimé, p. 71-88.
- Lassauzet, Benjamin (2014), *La fonction structurante du timbre dans les Préludes pour piano de Debussy*, Strasbourg, Université de Strasbourg.
- Lesure, François (1962), *Claude Debussy*, Paris, Bibliothèque Nationale.
- Lockspeiser, Edward ([1962]1989), *Debussy, sa vie et sa pensée*, traduit de l'anglais par Léo Dilé, Paris, Fayard.
- Margueritte, Paul (1882), *Pierrot assassin de sa femme*, Paris, P. Schmidt.
- Mellers, Wilfried H. (1939), « The Final Works of Claude Debussy or Pierrot fâché avec la lune », *Music and Letters*, vol. 20, n° 2, p. 168-176.
- Mendès, Catulle (1894), *La maison de la vieille*, Paris, Charpentier.
- Nietzsche, Friedrich ([1884]1885]1982), *Œuvres philosophiques complètes*, vol. 11, Paris, Gallimard.
- Palacio, Jean de (1990), *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Librairie Séguier.
- Pessard, Émile (1873) *Joyusetés de bonne compagnie*, Paris, Alphonse Leduc.
- Pierné, Gabriel, et Paul Vidal (1926), « Souvenirs d'Achille Debussy », *La Revue musicale*, n° 7, p. 10-16.
- Ragno, Janelle Suzanne (2005), « The Lutheran Hymn "Ein feste Burg" in Claude Debussy's *Cello Sonata* (1915). Motivic Variation and Structure », Thèse de doctorat, Université du Texas.
- Simms, Bryan (2000), *The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923*, Oxford, Oxford University Press.
- Souffrin, Eileen (1960), « Debussy lecteur de Banville », *Revue de musicologie*, vol. 46, n° 122, p. 200-222.
- Starobinski, Jean (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira.
- Valéry, Paul ([1896]1946), *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard.
- Vasnier, Marguerite (1926), « Debussy à 18 ans », *La Revue musicale*, n° 7, p. 17-22.

Vidal, Paul (1893), *Pierrot assassin de sa femme*, Paris, Heugel.

Willette, Adolphe (1882), « Pierrot fumiste », *Le chat noir*, n° 10 (18 mars).

Willette, Adolphe (1887), *Pauvre Pierrot*, Paris, Léon Vanier.

# Quels liens établir entre la philosophie praxialiste de David Elliott et le programme de formation de niveau primaire du Ministère de l'Éducation au Québec (PFEQ) dans le domaine de la musique?

Véronique Daigle

## Résumé

En 1995, David J. Elliott publie *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*. À travers cet ouvrage, l'auteur propose une nouvelle philosophie de l'éducation musicale appelée praxialisme. Cet essai vise à mettre en exergue les liens pouvant être établis entre la philosophie praxialiste d'Elliott et le programme de formation de niveau primaire du Ministère de l'éducation au Québec (PFEQ) dans le domaine de la musique. Cet essai présente les fondements et lignes directrices du praxialisme, notamment en relation avec l'élaboration de programmes de formation. Il s'attache également, afin d'obtenir un portrait éclairé de cette philosophie, aux pour et contre reliés au praxialisme. Enfin, cet essai décrit les points essentiels du PFEQ et met en lumière les différents liens qui peuvent être établis entre la philosophie praxialiste et le PFEQ.

Mots clés : éducation musicale ; musique ; philosophie ; praxialisme ; programme de formation.

## Abstract

In 1995, David J. Elliott publishes *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*, based on the praxial philosophy. This essay outlines a brief history of the praxial philosophy in order to better understand Elliott's motivation to develop this new philosophy of music education. The various foundations and the guidelines of the praxial philosophy are presented, particularly those that concern the elaboration of a music curriculum and the praxial philosophy's pros and cons are discussed. Finally, the essential foundations of the QEP are described in relation with Elliott's praxial philosophy.

Keywords: curriculum; music; music education; philosophy; praxialism.

Mes expériences professionnelles en tant que pédagogue et interprète m'ont souvent amenée à réfléchir à la valeur de la musique et plus précisément à la façon adéquate de l'enseigner. Après un retour réflexif sur mes pratiques pédagogiques, l'influence d'une philosophie de l'action sur celles-ci m'est apparue évidente. Ainsi, ma réflexion s'est penchée sur le praxialisme, cette philosophie pragmatique de l'éducation musicale élaborée par David Elliott. À travers cet essai, j'ai donc voulu approfondir mes connaissances à propos de cette philosophie, mais également vérifier en quoi le programme de formation de l'école québécoise en musique (PFEQ) pouvait reposer sur des fondements plus contemporains issus de la philosophie praxialiste.

## ORIGINES DE LA PHILOSOPHIE PRAXIALISTE DE DAVID ELLIOTT

Il semble intéressant, dans un premier temps, de voir ce qui a inspiré Elliott dans l'élaboration de sa philosophie praxialiste de l'éducation musicale. L'origine étymologique du praxialisme remonte à l'Antiquité grecque, ce terme provenant du mot *praxis* qui signifie « action », mot déjà utilisé par Aristote au IV<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ (Regelski 1998). Pour Aristote, la pensée humaine est une action intelligente qui nécessite trois éléments : *theoria*, *technè* et *praxis*<sup>1</sup>. Plus précisément, le mot *praxis* utilisé par Aristote signifie la connaissance des actions adéquates à poser pour arriver à ses fins.

Bien qu'Aristote considère l'action comme étant un des éléments essentiels de la pensée humaine, la période de l'Antiquité est néanmoins caractérisée par la suprématie de l'esprit sur le corps (Garda 2003). Associé au philosophe français Descartes, ce dualisme entre la raison et les sens a alimenté les discours philosophiques durant plusieurs siècles et a grandement influencé les théories philosophiques liées au domaine musical. En effet, selon Reimer (2003), la philosophie esthétique, un domaine spécifique de la philosophie, est apparue en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle et est caractérisée par le dualisme entre la raison et les sens. La philosophie esthétique concerne toutes les formes d'art et se divise en trois sous-théories principales : le contextualisme, le formalisme et l'expressionnisme<sup>2</sup> (*ibid.*).

Malgré leur influence sur le monde musical durant plusieurs décennies, ces théories ont fait l'objet de nombreuses critiques. Essentiellement, on leur reproche

---

1 Selon Regelski (1998), *theoria* signifie la vérité absolue, *technè* représente les méthodes et techniques et *praxis* représente les moyens et actions à poser pour arriver à ses fins. Transposée au vocabulaire actuel, cette définition de la pensée humaine pourrait s'apparenter aux trois types de connaissances à la base de la psychologie cognitive, soit les connaissances déclaratives (*theoria*), procédurales (*technè*) et conditionnelles (*praxis*). Selon Tardif, « les connaissances déclaratives sont essentiellement des connaissances théoriques. Il s'agit [...] de la connaissance de faits, de règles, de lois, de principes. Les connaissances procédurales correspondent au comment de l'action, aux étapes pour réaliser une action ; il s'agit de séquences d'actions. Les connaissances conditionnelles concernent le quand et le pourquoi des actions » (Tardif 1993, p. 4).

2 Selon Reimer (2003), le contextualisme (ou référentialisme dans les éditions de 1970 et 1989) sous-tend que la signification et la valeur d'une œuvre se trouvent à l'extérieur de celle-ci. La signification politique et sociale de l'œuvre est donc priorisée. Quant au formalisme, les qualités esthétiques d'une œuvre n'ont rien en commun avec ce qui se trouve à l'extérieur de l'œuvre. Au contraire, sa signification réside uniquement dans sa forme, soit les sons. En ce qui a trait à l'expressionnisme, la signification de l'art réside dans les qualités esthétiques et expressives de l'œuvre.

leur vision trop étroite, abstraite et intellectuelle de la musique (Westerlund 2003) et le fait qu'elles reposent sur une série de dogmes et de mentalités peu évolutives (Reimer 2003). Ainsi, plusieurs philosophes de l'époque ne sont pas en accord avec ces idéologies (*ibid.*). À titre d'exemple, Dewey, qui aurait amorcé l'élaboration de sa théorie de la connaissance vers 1890, s'inspire du mouvement philosophique pragmatique lancé par Charles S. Pierce en 1879 pour contester le fameux dualisme corps/esprit (Westbrook 1993). Selon Westbrook (*ibid.*), Dewey accorde une grande importance à l'expérience humaine, c'est-à-dire à la nécessité d'avoir vécu personnellement quelque chose pour la connaître. Sur le plan éducatif, la vision de Dewey se traduit donc par la mise en place d'un environnement d'apprentissage qui permet à l'enfant d'expérimenter activement les savoirs en se confrontant à des problèmes qui l'amènent à faire appel à ses connaissances et à ses savoir-faire.

En dépit de ces critiques, la philosophie esthétique continue à grandement influencer l'éducation musicale entre 1930 et 1990 (Elliott 1995). Selon Elliott (*ibid.*), la philosophie esthétique, popularisée par Leonhard et House à partir de 1950 et par Reimer vers 1980, privilégie la perception et la contemplation des choses au détriment de l'action. Ainsi, Elliott, bien qu'il ait lui-aussi étudié et enseigné la philosophie esthétique de l'éducation musicale, est mécontent de cette pensée conventionnelle qui ne s'arrime pas à ses convictions. C'est pourquoi il élabore en 1995 une nouvelle philosophie de l'éducation musicale qu'il nomme le praxialisme<sup>3</sup>.

#### FONDEMENTS ET LIGNES DIRECTRICES DE LA PHILOSOPHIE PRAXIALISTE DE DAVID ELLIOTT

Je me suis questionnée sur les fondements de cette philosophie, c'est-à-dire sur ce qui est à la base de cette pensée praxialiste. Le premier point important renvoie au fait qu'Elliott (1995) adhère à la théorie *matérialiste* qui ne fait pas de distinction entre le corps et la conscience. Elliott prône en effet une approche fondée sur le concept de *embodiment*, que l'on peut traduire par la corporéité, c'est-à-dire une approche réunissant la conscience et le corps, en considérant qu'ils ne peuvent pas être séparés l'un de l'autre (Elliott et Silverman 2012).

Deuxièmement, la philosophie praxialiste implique que le fait de faire de la musique inclut à la fois le produit et le processus. Selon Elliott (1995), le processus est lié à l'action de faire de la musique et le produit correspond au résultat du processus, soit la musique. Pour justifier son point de vue, Elliott mentionne que « la compréhension totale de la nature et de la signification de la musique comporte plus qu'une simple compréhension des œuvres musicales. La musique, entièrement comprise et enseignée, implique le processus et le produit interreliés<sup>4</sup> » (Elliott 2005, p. 14).

---

3 C'est néanmoins Philip Alperson qui est le premier à utiliser le terme *praxis* dans le domaine de l'éducation musicale avec la parution de l'article *What Should One Expect from a Philosophy of Music Education* en 1991.

4 « *A full understanding of the nature and significance of music involves more than an understanding of pieces or works of music. Music, fully understood and fully taught, involves processes and products intertwined* »; notre traduction.

Autrement dit, le praxialisme accorde une importance au processus, sans toutefois négliger le produit.

Troisièmement, Elliott (2005) soulève l'importance d'enseigner et d'apprendre la musique comme étant une forme particulière de l'action humaine. Plus précisément, le praxialisme repose sur ces deux prémisses précises : « la nature de l'éducation musicale dépend de la nature de la musique [et] la signification de l'éducation musicale dépend de la signification de la musique dans la vie humaine<sup>5</sup> » (Elliott 1995, p. 12). Ainsi, la musique serait essentiellement une action humaine intentionnelle, comme l'explique Elliott : la musique est « un phénomène humain multidimensionnel qui englobe deux formes entremêlées d'activités humaines intentionnelles : faire de la musique et écouter de la musique<sup>6</sup> » (*ibid.*, p. 42). L'aspect multidimensionnel fait référence ici à quatre dimensions distinctes : le musicien, la musique, le fait de faire de la musique, et le contexte<sup>7</sup>. De plus, selon Elliott (*ibid.*), faire de la musique comprend diverses formes d'actions musicales, soit interpréter, improviser, composer, arranger et diriger. Elliott considère également qu'écouter de la musique correspond à une forme d'activité humaine en soi puisque lorsque l'humain en écoute, il donne une signification à la musique par sa façon de l'analyser. Ainsi, faire de la musique et écouter de la musique sont deux actions humaines intentionnelles et conscientes.

Quatrièmement, le praxialisme considère que l'éducation musicale doit favoriser la croissance personnelle, la connaissance de soi ainsi que le plaisir musical<sup>8</sup>. En fait, Elliott (2005) mentionne que ces valeurs devraient être accessibles, réalisables et applicables à tout apprenant et qu'elles devraient être au centre de chaque activité musicale. Pour y arriver, Elliott propose le terme *musicianship* que l'on pourrait traduire par la compétence musicale. Selon Elliott, le *musicianship* se définit comme suit : « la compétence musicale, qui inclut toujours la compétence d'écoute, est une riche forme de connaissance procédurale qui s'appuie sur quatre autres formes de savoirs musicaux<sup>9</sup> » (*ibid.*, p. 11). En d'autres termes, la compétence musicale – *musicianship* – est une connaissance procédurale qui comprend des connaissances formelles, informelles, impressionnistes et métacognitives<sup>10</sup>. De plus, Elliott (*ibid.*)

---

5 « *the nature of music education depends on the nature of music [...] the significance of music education depends on the significance of music in human life* » ; notre traduction.

6 « [...] *a multidimensional human phenomenon involving two interlocking forms of intentional human activity: music making and music listening* » ; notre traduction.

7 Selon Elliott (1995), le musicien est celui qui fait la musique, la musique est le produit, le fait de faire de la musique est le processus, et le contexte représente les idées et circonstances qui entourent, forment et influence ce qui est fait.

8 Notre traduction respectivement des termes *self-growth*, *self-knowledge* et *musical enjoyment* (ou *flow*) qu'emploie Elliott (2005).

9 « *Musicianship, which always includes listenership, is a rich form of procedural knowledge that draws upon four other kinds of musical knowing in surrounding and supporting ways* » ; notre traduction.

10 Selon Jaccard (2007), les connaissances formelles correspondent aux connaissances déclaratives ; les connaissances informelles correspondent à tout ce qui s'acquiert par l'expérience musicale, mais qui est difficile à verbaliser, les connaissances impressionnistes correspondent à une sorte d'intuition que l'on peut appeler émotion cognitive, les connaissances métacognitives correspondent aux habiletés de régulation, d'autoévaluation.

considère que tout élève peut apprendre à faire et à écouter de la musique. En fait, Elliott résume graphiquement le *musicianship* ainsi :

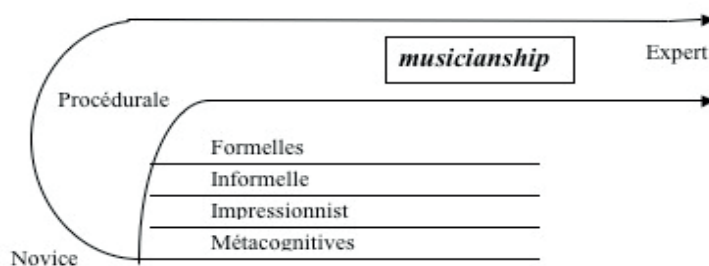


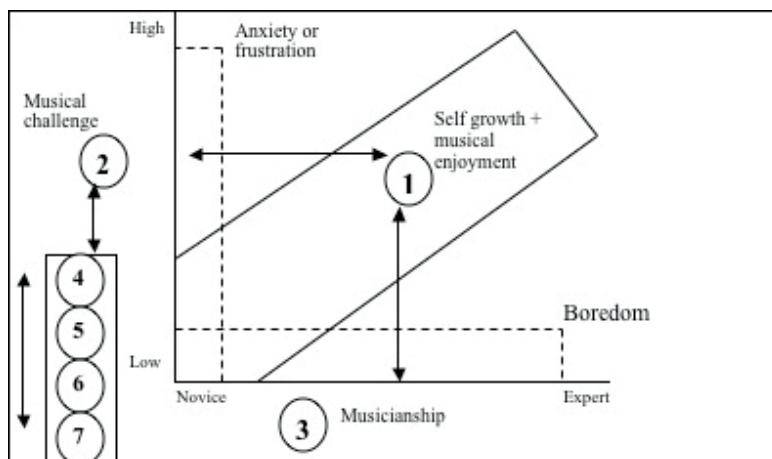
Figure 1 : Musicianship (Elliott 1995, p. 54).

En terminant, les approches pédagogiques privilégiées par le praxialisme s'apparentent grandement au courant d'apprentissage constructiviste ; en effet, selon Elliott (2005), le développement des compétences musicales se réalise par l'entremise d'un processus d'apprentissage où l'élève est actif et fait preuve d'autonomie<sup>11</sup>. Ainsi, même si cela n'est pas explicitement précisé dans les propos d'Elliott, il est possible d'établir des liens entre l'approche pédagogique qu'il propose et la théorie constructiviste.

#### ÉLABORATION DES PROGRAMMES DE FORMATION EN MUSIQUE SELON LA PHILOSOPHIE PRAXIALISTE

Dans cette section de l'essai, je propose de m'attarder à l'élaboration des programmes de formation en musique selon Elliott. Plus précisément, j'y explique comment Elliott propose d'appliquer sa philosophie à travers les programmes de formation. Tout d'abord, l'élaboration des programmes de formation en musique doit être basée sur ce qu'Elliott nomme *curriculum-as-practicum*, c'est-à-dire les programmes comme *practicum*, où les situations d'apprentissage visent à expérimenter concrètement la musique. Aussi, ces programmes comme *practicum* sont accessibles à tous puisque selon Elliott (1995), le concept d'habileté innée n'existe pas. Afin d'élaborer de tels programmes, Elliott propose la figure suivante comme point de départ :

11 Pour appuyer ses propos, Elliott cite Gardner : « les élèves apprennent plus efficacement lorsqu'ils sont engagés dans des projets riches et significatifs [...] lorsque les élèves ont l'opportunité de réfléchir sur leurs progrès » ; notre traduction de cet extrait : « *students learn effectively when they are engaged by rich and meaningful projects [...] when students have ample opportunity to reflect on their progress* » (Gardner [1990] cité dans Elliott 2005, p. 12).



1995, p. 273).

Cette figure rappelle qu'un programme d'éducation musicale doit avoir pour objectif premier le développement de la croissance personnelle, de la connaissance de soi et du plaisir musical. Ces besoins sont comblés par la mise en place de pratiques musicales visant le développement du *musicianship* en relation avec les défis musicaux adaptés au niveau de l'élève. Pour soutenir la motivation de l'apprenant, il est nécessaire d'atteindre un équilibre entre la difficulté de la tâche à réaliser et le niveau de compétence de l'élève. Voici plus en détail les sept points importants à intégrer à un programme de formation, selon Elliott (1995)<sup>12</sup>, développé dans une optique de *practicum* :

12 Voici de brèves définitions des stratégies d'enseignement selon Elliott (1995, p. 278-280). *Modélisation* : l'élève observe, écoute et construit ses apprentissages. L'enseignant le questionne par la suite. *Guide* : l'enseignant offre des indices, pistes et modèles pour diriger l'attention de l'élève. *Support* : l'enseignant offre des suggestions et soutient l'élève. *Articulation* : l'enseignant aide l'élève à s'exprimer par des mots afin de trouver une solution au problème à résoudre. *Réflexion critique* : inviter l'élève à réfléchir, à se questionner pour trouver ses forces et faiblesses. *Exploration* : aider l'élève à explorer les différentes possibilités pour prendre une décision et trouver une solution. Quant aux différentes étapes de l'évaluation, voici quelques précisions d'Elliott : *description* : collecte de données à l'aide de portfolio, vidéo, enregistrements ; *interprétation* : analyse des données pour identifier les forces et faiblesses de l'élève ; *évaluation* : poser un jugement et émettre des recommandations selon le résultat (*ibid.*, p. 290).

But de l'éducation musicale	- Interpréter, improviser, composer, arranger, diriger. - L'écoute doit être travaillée en lien avec une des compétences ci-dessus, et ce lors de chaque cours.
Défis musicaux	- Variété de musique. - Exercices individuels et en groupe.
Compétence musicale	- L'enseignant connaît le niveau de compétence de l'élève afin de fixer des défis réalisables.
Objectifs d'apprentissage	- Objectifs à court et long terme. - Objectifs spécifiques.
Stratégies d'enseignement	- Modeler, guider, supporter, articuler, réfléchir, explorer.
Séquence d'apprentissage	- Enseignement interactif et différencié. - Enseignant spécialiste en musique.
Évaluation	- Aide à l'apprentissage. - Formative et sommative. - Porte sur la compétence. - Se réalise en trois étapes : description, interprétation et évaluation.

## LES POUR ET LES CONTRE DE LA PHILOSOPHIE PRAXIALISTE

Dans cette section, je me suis intéressée aux points de vue de différents auteurs sur les aspects positifs et négatifs de la philosophie praxialiste.

### *Les pour*

Selon Regelski (2005), la philosophie praxialiste est centrée sur l'humain et est accessible à tous. L'utilisation d'un large répertoire musical ainsi que plusieurs façons différentes de faire de la musique<sup>13</sup> font en sorte que cette philosophie n'est pas réservée qu'à un petit nombre de connaisseurs comme le souligne l'auteur : « La musique n'est pas seulement pour les experts ou pour une élite de quelques connaisseurs ; c'est aussi pour les conditions terre à terre de la vie quotidienne<sup>14</sup> » (*ibid.*, p. 235). En accord avec les propos de Regelski, Gruhn mentionne que le praxialisme est une philosophie sociale et ouverte sur le monde : « En aucun temps dans notre histoire professionnelle nous avons eu une vision de l'éducation musicale aussi centrée sur l'humain et axée sur l'action que celle présentée dans *Music Matters*<sup>15</sup> » (Gruhan 2005, p. 98).

De plus, selon Regelski (2005) et Elliott (1995), le praxialisme est une philosophie qui implique l'élève dans son apprentissage, ce qui, du coup, le motive : « Le programme

13 Il existe différentes façons de faire de la musique selon la philosophie praxialiste : improviser, composer, arranger, diriger, interpréter.

14 « *Music is not only for experts or an elite few connoisseurs; it is also of and for the down-to-earth conditions of everyday life* » ; notre traduction.

15 « *At no other time in our professional history did we have a view of music education that is as people-focused and as action-oriented as that presented in Music Matters* » ; notre traduction.

comme *particum* est hautement motivant pour les élèves et les enseignants<sup>16</sup> » (Elliott 1995, p. 270). En effet, Regelski (2005) mentionne que lorsque l'apprenant est amené à faire de la musique de façon active, il est alors plus motivé.

Dans le même ordre d'idée, Bowman explique que le praxialisme permet un apprentissage concret et efficace. En effet, cette philosophie prône l'utilisation de connaissances procédurales et conditionnelles qui rendent l'élève actif et favorisent ainsi un apprentissage concret et efficace comme le mentionne Bowman : « Le praxialisme offre des conseils pratiques judicieux pour l'instruction musicale ; les compétences sont plus efficacement apprises lorsqu'il y a immersion dans la pratique elle-même<sup>17</sup> » (Bowman 2005, p. 70).

### *Les contre*

Selon Reimer (2003), Elliott mentionne que le processus, c'est-à-dire la façon de créer la musique, est plus important que le produit, soit le résultat musical. Le praxialisme d'Elliott présente le processus comme le seul moyen d'apprendre la musique. En d'autres termes, selon Reimer, la seule et unique façon de développer la compétence musicale serait de « faire » de la musique. Ainsi, tout enseignement qui négligerait cet aspect échouerait pour éduquer musicalement des individus. Or, selon Reimer (1996), le fait de mettre l'accent uniquement sur la performance ne suffit pas pour éduquer de façon complète des individus sur le plan musical. En accord avec Reimer, Bowman (2005) mentionne que ce n'est pas parce que la musique nécessite une action humaine qu'elle doit être axée essentiellement sur la pratique musicale.

Selon Cutietta et Stauffer (2005), le praxialisme affirme que celui qui fait de la musique, soit le *musiqueur*, deviendra un auditeur plus compétent que celui qui ne fait pas de musique. Autrement dit, Elliott met l'accent sur le fait d'être un *musiqueur* pour s'avérer un bon *écouteur*. Encore une fois, les compétences d'interprète, soit la pratique musicale, sont donc trop mises à l'avant-plan.

Dans le même ordre d'idées, Määttänen mentionne que le praxialisme d'Elliott ne suffit pas à lui seul pour cultiver la musicalité. Bien sûr, jouer d'un instrument de musique promeut sans aucun doute les compétences musicales et les capacités d'écoute, mais l'auteur précise que ce n'est pas l'unique façon de cultiver la musicalité comme le montre la citation suivante : « Jouer d'un instrument de musique promeut sans aucun doute l'habileté à écouter de façon significative, mais ça ne peut être l'unique façon de cultiver la musicalité, comme il semble être le cas dans le praxialisme d'Elliott<sup>18</sup> » (Määttänen 2003, p. 68). L'auteur ne fournit cependant pas de détails supplémentaires sur les autres moyens de cultiver la musicalité.

En terminant, comme le praxialisme d'Elliott met l'action de faire de la musique au centre de l'éducation musicale, l'écoute musicale est alors placée au deuxième rang

---

16 « *The music curriculum-as-practicum tends to be highly motivating for students and teachers* » ; notre traduction.

17 « *Praxialism offers sound practical guidance for musical instruction; skillful practices are most effectively learned by immersion in the practices themselves* » ; notre traduction.

18 « *Playing musical instruments undoubtedly promotes one's ability to listen meaningfully, but it cannot be the only way to cultivate musicality, as seems to be the case in Elliott's praxialism. At least this aspect is overemphasized* » ; notre traduction.

(Koopman 2005). Selon Koopman, Elliott considère l'auditeur comme étant inférieur au musicien, car il négligerait l'écoute musicale dans sa posture philosophique : « Plusieurs enseignants en musique considèrent que faire et écouter de la musique sont des activités d'importance égale. Cependant, Elliott favorise fortement le fait de faire de la musique, particulièrement jouer d'un instrument de musique<sup>19</sup> » (*ibid.*, p. 86). En accord avec ces propos, Reimer (2003) mentionne que ceux qui adhèrent au praxialisme voient l'écoute musicale comme une activité passive, inférieure et moins créative que le fait de faire de la musique.

## CONCLUSION

En ce qui me concerne, je me positionne en faveur du praxialisme, car cette philosophie de l'éducation musicale offre de nombreux avantages (efficace, concret, accessible à tous, ouvert sur le monde, motivant...) qui permettent d'obtenir de bons résultats si elle est utilisée adéquatement dans l'enseignement. De plus, je considère que la plupart des critiques formulées à l'égard du praxialisme sont fondées sur une mauvaise interprétation et/ou sur une certaine exagération des propos d'Elliott<sup>20</sup>. La philosophie praxialiste d'Elliott a une grande influence sur mes pratiques pédagogiques. Que ce soit en contexte d'enseignement scolaire ou extrascolaire, je mets en application plusieurs éléments tirés du praxialisme ; j'accorde beaucoup d'importance à rendre l'élève actif lors des situations d'apprentissage, je vise le développement de compétences chez l'élève afin que celui-ci comprenne la pertinence des savoirs, je tente d'inclure toutes les façons possibles de faire la musique en utilisant une variété de styles musicaux, je m'efforce d'offrir une pédagogie différenciée adaptée aux besoins de l'élève... Ainsi, comme la philosophie praxialiste répond à mes besoins en tant qu'enseignante, je l'utilise quotidiennement afin de guider mes pratiques pédagogiques.

### *Liens entre la philosophie praxialiste et le PFEQ*

Suite à la présentation de la philosophie praxialiste de David Elliott, la section suivante met en évidence les liens pouvant être établis entre le praxialisme et le programme de formation de niveau primaire du Ministère de l'Éducation au Québec (PFEQ) dans le domaine de la musique.

Le praxialisme accorde une importance à la réalisation de programmes d'enseignement axés sur le développement de compétences (*interpréter, composer, diriger, écouter,*

---

19 « Many music educators treat musicing and listening as equally important activities. However, Elliott strongly favors musicing, particularly performing » ; notre traduction.

20 Prenons par exemple Reimer (2003) qui mentionne que le praxialisme voit l'écoute musicale comme une activité passive, inférieure et moins créative que le fait de faire de la musique. Cette critique m'apparaît démesurée, car Elliott insiste sur le fait qu'écouter de la musique est une activité musicale au même titre que de jouer de la musique. De plus, dans son ouvrage *Music Matters. A New Philosophy of Music Education* (1995), Elliott consacre un chapitre entier à l'écoute musicale où il mentionne qu'elle doit faire partie de toute activité musicale.

*improviser et arranger*). En plus de favoriser les différentes façons de faire de la musique, ce fondement du praxialisme met également l'accent sur le développement de connaissances procédurales chez l'élève. Or, ces éléments de la philosophie praxialiste se retrouvent dans l'approche pédagogique prônée par le PFEQ comme le montre la citation suivante : « le programme de formation de l'école québécoise se caractérise essentiellement par le choix de développer des compétences<sup>21</sup> et par l'attention portée à la démarche d'apprentissage » (Ministère de l'Éducation du Québec 2001, p. 4). Les compétences disciplinaires et les connaissances procédurales sont donc au cœur de ce programme. Quant aux compétences poursuivies par ce dernier, elles sont les mêmes que celles proposées par Elliott puisque l'on y retrouve les compétences *inventer* (qui comprend improviser, arranger et composer), *apprécier* et *interpréter*. En ce qui a trait à l'organisation de ces compétences dans les situations d'apprentissage, Elliott propose l'omniprésence de l'écoute musicale en lien avec l'interprétation ou la création<sup>22</sup>. Or, c'est tout à fait ce que propose le PFEQ puisque chaque situation d'apprentissage en musique devrait permettre à l'élève d'activer au moins deux des trois compétences disciplinaires, soit *inventer* ou *interpréter* et *apprécier* (*ibid.*, p. 239). Donc, même si les termes diffèrent, la compétence *apprécier*, ou l'écoute musicale selon Elliott, doit être travaillée auprès des enfants, et ce, lors de chaque cours.

L'autre élément important de l'approche d'Elliott réside dans la qualité de la formation des enseignants en musique ; ceux-ci doivent détenir une spécialisation en musique. Il en va de même pour le MELS qui propose, à travers le PFEQ, que chaque enseignant de musique obtienne préalablement sa formation de pédagogue en musique.

L'éducation multiculturelle d'Elliott implique la présence de divers styles musicaux provenant de diverses cultures du monde. Dans le PFEQ, il est mentionné que l'enseignant doit offrir une formation ouverte sur le monde, où l'élève est appelé à inventer, interpréter et apprécier des pièces musicales de multiples provenances. Donc, autant dans ce programme que dans la vision praxialiste, on retrouve un souci d'enseigner et de faire découvrir un répertoire varié à l'élève.

Quant aux approches pédagogiques préconisées dans les situations d'enseignement, Elliott propose plusieurs stratégies inspirées du constructivisme que l'enseignant peut utiliser : modélisation, guide, support, articulation, réflexion critique et exploration. Il est donc important que l'élève et l'enseignant interagissent ensemble et que l'enseignant guide l'élève dans l'action (Elliott 1995). On reconnaît ici des éléments du courant constructiviste qui sont également présents dans le PFEQ : « beaucoup d'éléments du programme de formation font appel à des pratiques basées sur une conception de l'apprentissage d'inspiration constructiviste. Dans cette perspective, l'apprentissage est considéré comme un processus dont l'élève est le premier artisan »

---

21 « Compétence : savoir-agir fondé sur la mobilisation et l'utilisation efficaces d'un ensemble de ressources » (Ministère de l'Éducation du Québec 2001, p. 4).

22 Selon Elliott, l'élève doit développer sa compétence musicale et sa capacité d'écoute à travers ces activités : « *performing-and-listening, improvising-and-listening, composing-and-listening, arranging-and-listening, conducting-and-listening* » (Elliott 2005, p. 7).

(Ministère de l'Éducation du Québec 2001, p. 5). Il y est ajouté que « l'enseignant est un médiateur entre l'élève et les savoirs et il est de son devoir de créer un environnement éducatif incitant l'élève à jouer un rôle actif dans sa formation » (*ibid.*, p. 6). En somme, le PFEQ et la philosophie praxialiste proposent tous les deux un environnement d'apprentissage où l'élève est actif et où l'enseignant guide l'apprentissage.

Quant à l'évaluation, Elliott propose de nombreuses stratégies<sup>23</sup> qui font en sorte que l'évaluation est une composante importante du processus d'apprentissage. De plus, Elliott précise que l'évaluation doit porter sur les compétences à développer. Or, dans le PFEQ, l'évaluation porte également sur le développement de compétences, et elle est utilisée dans une perspective d'aide à l'apprentissage : « L'évaluation fait partie intégrante de la démarche d'apprentissage. Pour être en consonance avec le programme, elle doit porter sur les compétences dont il propose le développement » (*ibid.*). De plus, tout comme Elliott, ce programme propose l'utilisation du portfolio comme outil d'évaluation.

En terminant, l'éducation humaniste d'Elliott vise un but particulier, soit la croissance personnelle, la connaissance de soi et le plaisir musical. Il s'agit ici d'une vision plus globale de l'apprentissage de l'élève, car on considère ce dernier comme un citoyen en devenir. Cette approche philosophique se retrouve également dans le PFEQ puisqu'à travers les trois missions de la réforme scolaire (instruire, qualifier, socialiser), les activités d'apprentissage privilégient le développement de compétences générales essentielles, tant pour le parcours scolaire que pour la vie sociale de l'enfant. De plus, la présence des compétences transversales<sup>24</sup> montre un souci de développement global de l'élève afin de favoriser sa croissance personnelle.

À la lumière de cette réflexion, nous pouvons conclure qu'il existe des liens inéquivoques entre la philosophie praxialiste d'Elliott et le PFEQ.

## BIBLIOGRAPHIE

- Bowman, Wayne D. (2005), « The Limits and Grounds of Musical Praxialism », dans Elliott 2005, p. 52-78.
- Cutietta, Robert A., et Sandra L. Stauffer (2005), « Listening Reconsidered », dans Elliott 2005, p. 123-141.
- Elliott, David J., et Marissa Silverman (2012), « Rethinking Philosophy, Re-Viewing Musical-Emotional Experiences », dans Wayne D. Bowman et Ana L. Frega (dir.), *The Oxford Handbook of Philosophy in Music Education*, New York, Oxford University Press, p. 37-62.

---

23 Voici les différentes stratégies d'évaluation proposées par Elliott (1995) : l'évaluation formative, l'auto-évaluation, la métacognition, le portfolio, la collecte de données à l'aide de projets, CD, et vidéos.

24 « [...] les compétences transversales correspondent à des savoir-agir fondés sur la mobilisation et l'utilisation efficaces d'un ensemble de ressources. Elles ont toutefois ceci de particulier qu'elles dépassent les frontières des savoirs disciplinaires tout en accentuant leur consolidation et leur réinvestissement dans les situations concrètes de la vie, précisément en raison de leur caractère transversal » (Ministère de l'Éducation du Québec 2001, p. 12). On y retrouve les compétences intellectuelles, méthodologiques, communicationnelles ainsi que personnelles et sociales.

- Elliott, David J. (2005), *Praxial Music Education. Reflections and Dialogues*, New York, Oxford University Press.
- Elliott, David J. (1995), *Music Matters. A New Philosophy of Music Education*, New York, Oxford University Press.
- Garda, Michela (2003), « Esthétique. Petite histoire des conceptions du beau musical », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, « Vol. 2. Les savoirs musicaux », Arles/Paris, Actes Sud/Cité de la musique, p. 649-671.
- Gruhn, Wilfried (2005), « Understanding Musical Understanding », dans Elliott 2005, p. 98-111.
- Jaccard, Sylvain (2007), « Quelle pourrait être l'évolution de la conception philosophique de l'écoute musicale selon le paradigme praxialiste, si David J. Elliott prenait en compte les critiques formulées à son égard? », *Recherche en éducation musicale*, vol. 25, p. 31-62.
- Koopman, Constantijn (2005), « The Nature of Music and Musical Works », dans Elliott 2005, p. 79-97.
- Määttänen, Pentti (2003), « Aesthetic Experience and Music Education », *Philosophy of Music Education Review*, vol. 22, n° 1, p. 63-70.
- Ministère de l'Éducation du Québec (2001), *Programme de formation de l'école Québécoise*, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
- Regelski, Thomas A. (1998), « The Aristotelian Bases of Praxis for Music and Music Education as Praxis », *Philosophy of Music Education Review*, vol. 6, n° 1, p. 22-59.
- Regelski, Thomas A. (2005), « Curriculum. Implications of Aesthetic Versus Praxial Philosophies », dans Elliott 2005, p. 219-248.
- Reimer, Bennett (1996), « David Elliot's "New" Philosophy of Music Education. Music for Performers Only », *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, vol. 128, p. 59-89.
- Reimer, Bennett (2003), *A Philosophy of Music Education. Advancing the Vision*, Upper Saddle River, Prentice Hall.
- Tardif, Jacques (1993), « L'évaluation dans le paradigme constructiviste », dans René Hivon (dir.), *L'évaluation des apprentissages. Réflexions, nouvelles tendances et formation*, Sherbrooke, Éditions du CRP, p. 27-56.
- Westbrook, Robert B. (1993), « John Dewey », *Perspectives. Revue trimestrielle d'éducation comparé*, vol. 23, n° 1, p. 277-293.
- Westerlund, Heidi (2003), « Reconsidering Aesthetic Experience in Praxial Music Education », *Philosophy of Music Education Review*, vol. 11, n° 1, p. 45-62.

# Mon regard d'interprète. L'interprétation, un processus indissociable du texte musical

Fabien Genthialon

## Résumé

Le musicologue et l'interprète abordent le texte musical de manières totalement différentes. Si l'approche du musicologue est largement documentée, celle du musicien ne sort au contraire pas de la salle de cours. Un violoncelliste professionnel fait part du regard qu'il porte à la partition, des outils dont il dispose pour accéder à son contenu émotionnel et explore le sens et les implications du travail d'interprétation.

Mots clés : contenu émotionnel ; interprétation ; lecture ; partition ; texte.

## Abstract

Musicologists and performers look at the score in very different ways. Contrary to the musicologists' approach which is well documented, the musicians' point of view is rarely displayed outside of the teacher/student relationship. A professional cellist explains how he looks at the music, by what means he accesses its emotional contents, and investigates the process and the implications of interpretation.

Keywords: emotional content; interpretation; reading; score; text.

Ma rencontre avec la musicologie m'a laissé dubitatif tant j'ai découvert des conceptions de la musique éloignées de la mienne. J'ai été surpris de voir des scientifiques chercher si souvent des réponses complexes à des questions que l'interprète que je suis résout quotidiennement. Et à l'opposé, j'ai eu l'impression que, bien souvent, ce qui constitue pour moi l'essence de mon art les laissait de marbre. J'aimerais donc décrire ici ma vision du texte musical, ainsi que l'approche que j'en ai au cours de mon travail d'interprète.

Ce fossé qui s'est créé entre la conception de la musique de l'interprète et celle du musicologue résulte, à mon sens, d'une ignorance réciproque qui s'est aggravée au cours de ces dernières décennies. Le musicologue s'attache au texte, dressant une analyse presque topographique de celui-ci, et négligeant souvent son essence même, à savoir son contenu émotionnel. L'interprétation est considérée, si ce n'est comme un élément perturbateur, du moins comme une influence extérieure qui « déforme » le texte initial, éloignant l'auditeur de sa signification authentique.

Il me paraît clair que l'on ne peut aborder un texte musical sans l'écoute, que celle-ci soit extériorisée comme lors d'un concert, ou intériorisée, seul face à la partition. Or, l'on oublie facilement que cette écoute ne peut être dissociée d'une interprétation, tout comme il est impossible d'aborder un texte littéraire sans considérer son sens et la résonance qu'il a en nous.

À de rares exceptions près, nous autres instrumentistes n'avons pas cherché à théoriser, à expliciter notre démarche. À tel point que le terme « interprétation » lui-même revêt des significations multiples, désignant à la fois le « produit fini » et le processus qui y mène. Si nous avons développé différentes pédagogies afin d'assurer la transmission de notre art, celles-ci se focalisent avant tout sur le geste et sa technique. La partition est un texte que l'on apprend à lire et à dire. Mais sa *compréhension* et la réflexion qui en découle, qui constituent selon moi ce processus interprétatif, restent des concepts vagues et rarement abordés. Avec nos élèves, nous définissons des buts; nous décrivons, à l'aide de nombreuses métaphores plus ou moins abstraites, des phrasés, des sonorités à rechercher. Ces objectifs résultent d'un processus d'interprétation, mais ne le constituent pas. Certes, le phrasé, dans une certaine mesure, découle de l'harmonie sous-jacente et encore plus de son rythme intrinsèque. L'analyse peut donc aider à sa détermination. Mais un phrasé ne saurait à lui seul être le vecteur d'une émotion. C'est la combinaison d'un phrasé, d'un *vibrato*, de couleurs sonores, d'une agogique, voire d'une certaine magie et d'un charisme personnel, qui crée l'émotion chez l'auditeur.

Si les compositeurs nous laissent parfois des indices au travers d'un laconique *espressivo*, d'un *ausdrücksvoll* ou d'un *Un poco adagio e affetuoso*<sup>1</sup>, l'essence même de la musique demeure implicite. Rien, dans les signes inscrits sur la partition, ne dit si tel ou tel la bémol doit être triste ou heureux. Rien ne dit si la fin du *Concerto pour violoncelle*, op. 104 d'Anton Dvořák est un cri de désespoir ou une lumière de

---

1 Ainsi Joseph Haydn annote-t-il en 1772 son *Quatuor à cordes en ré majeur*, op. 20, n° 4; c'est l'une des toutes premières indications incluant une intention émotionnelle.

délivrance. Rien, si ce n'est le texte lui-même. C'est au « lecteur », à l'instrumentiste de le sentir, au travers de sa sensibilité personnelle, de sa culture propre, de son vécu. Son interprétation se construira alors au fur et à mesure de ses choix.

Après plus de dix ans passés à suivre les enseignements dispensés au conservatoire, force m'est de constater que la compréhension du texte, au sens de l'accès à son contenu émotionnel, n'y est pas enseignée. Elle est le résultat d'une sensibilité personnelle, aiguisée par l'expérience, la culture, la curiosité. Et en tant que professeur, je ne sais comment répondre à un élève qui cherche la signification de la musique, si ce n'est de l'inviter à lire Hugo, à écouter Bach, à admirer Turner, en un mot : à ressentir.

La seule existence matérielle de la musique est la partition. Aussi est-il tentant d'accorder à cet héritage bien palpable un parfum de perfection, voire de sacralité. Et pourtant. L'écriture musicale a évolué au cours du temps, elle n'est qu'un outil façonné par les compositeurs au fil de l'évolution de leurs exigences, pour mieux correspondre à l'idée qu'ils désirent transmettre au musicien. La notation n'est donc que le reflet imparfait d'une intention.

Voyons l'exemple ci-après, issu du prélude de la *Traviata* de Verdi :



Le rythme croche pointée-double est, « par tradition », légèrement surpointé. Cette « tradition » est tout simplement la traduction d'un rythme, d'un caractère italien, que la notation ne permet pas de reproduire sur le papier avec suffisamment de précision.

Cette « tradition » doit-elle s'appliquer lorsque l'on rencontre un rythme similaire dans l'ouverture d'*Aïda*, du même compositeur ?



À mon sens, non, car le caractère recherché n'est pas le même. Mais rien ne l'indique explicitement dans le texte. C'est un parti pris, un choix, basé sur ma sensibilité, sur le sens du texte, et non sur les signes, le « vocabulaire musical » utilisés par le compositeur.

L'écriture musicale au cours de ces derniers siècles est devenue plus précise à chaque nouvelle génération de compositeurs : les manuscrits de Bach ne contiennent presque pas d'indications de nuances, celles-ci sont régulières chez Mozart, Beethoven s'empresse d'ajouter des indications de tempo dès l'invention du métronome, Schumann remplace les formules italiennes par des indications précises de caractère en allemand, Strauss différencie ses dynamiques pour chacun des instruments de l'orchestre et Bartók ira jusqu'à indiquer le minutage de certaines de ses pièces à la seconde près. Que devons nous y voir ? Quelles conclusions en tirer ?

Du temps de Bach et Mozart, la pratique de la musique était réservée aux professionnels, détenteurs d'une tradition de jeu transmise oralement de maître à élève. Petit à petit, les compositeurs, constatant que leurs partitions trouvaient leur chemin jusqu'à des mains moins expertes, sentirent le besoin de préciser leur pensée, afin que leur musique ne soit pas dénaturée par des mélomanes amateurs qui ne possédaient pas tout le bagage nécessaire à leur exécution suivant les règles de l'art.

De plus, à mesure que l'orchestre s'agrandit et que les œuvres se complexifient, la notation se fait toujours plus précise, pour répondre à des problèmes d'équilibre des voix, pour respecter les différences de chacun des instruments et soulager le travail de coordination qui incombe au chef d'orchestre. Dans un quatuor à cordes, il est relativement aisé pour chaque musicien d'intégrer les trois autres parties à sa compréhension de l'œuvre et à son interprétation. Lorsque l'instrumentiste est noyé dans un orchestre de cent vingt musiciens, la tâche est notablement plus complexe et nécessite une longue étude de la partition.

On peut néanmoins constater un certain paradoxe : la variété des « interprétations » – cette fois-ci au sens du produit fini, présenté à un public – des œuvres de la période romantique n'est pas moindre, bien au contraire, que celle des œuvres baroque, alors que la précision du texte à la disposition des musiciens est supérieure. Doit-on en conclure que l'augmentation de la précision du texte est contre-productive et ne permet pas d'unir les différents interprètes autour de la vision du compositeur ? Loin de là. Il me semble au contraire intéressant de considérer que cette précision est le reflet d'une richesse et d'une complexité grandissantes, intrinsèques à la pièce.

Parallèlement à cette évolution du « vocabulaire » à la disposition des compositeurs, la vocation même de la musique a changé. Le rapport du compositeur à son œuvre a évolué. Bach écrivait pour l'Église ou ses employeurs, Bach écrivait pour vivre. Beethoven écrivait pour lui-même, Beethoven vivait pour écrire, certes en profitant des commandes qu'on pouvait lui passer pour laisser parler sa « voix ». Cette évolution correspond au développement du romantisme, et accompagne en cela l'évolution globale des arts. Elle est aussi rendue possible par le développement d'un mécénat qui soutien petit à petit des artistes sur le long terme, et ne repose plus seulement sur la commande d'œuvres spécifiques. Si la musique de Haydn avait pour vocation première (mais non unique) le divertissement de la noblesse de l'époque, celle de Beethoven, de Schumann, de Brahms, est le fruit d'un besoin irrépressible d'extériorisation d'une émotion intérieure, intimement personnelle et propre à chaque compositeur. Dès lors, en s'affranchissant pas à pas des formes et des normes traditionnelles et en personnalisant leur discours, les compositeurs doivent expliciter et préciser leur propre langage pour l'interprète.

Le texte doit désormais être considéré, non plus comme le message, mais comme le messenger d'un signifiant plus profond.

J'aimerais proposer à la réflexion du lecteur deux phrases d'Arnold Schoenberg qui me paraissent illustrer la dualité à laquelle est alors confronté l'interprète.

Tout d'abord :

L'interprète, pour toute son intolérable arrogance, n'est point nécessaire, à ceci près que ses interprétations rendent la musique intelligible pour un

public n'ayant pas la chance de pouvoir lire une partition (Schoenberg cité dans Newlin 1980, p. 164)<sup>2</sup>.

Le rôle du musicien semble ici se résumer à celui d'un lecteur, qui traduit pour les oreilles de l'auditeur les notes laissées par le compositeur. Il est intéressant de constater que la culture anglo-saxonne utilise le terme *performer* et non celui d'« interprète » et se rapproche ainsi de l'idée qu'énonce Schoenberg. Sous cet angle, le texte devient une vérité absolue, un artefact du passé, une trace que les interprètes sont condamnés à reproduire, note par note, dans une quête sans fin de l'idéal qu'est la vision originelle du compositeur.

Mais Schoenberg porte également un regard intéressant sur le processus de composition et la richesse de la partition qui en découle :

Je vois d'abord l'œuvre comme un tout. Je ne compose les détails qu'ensuite. Je perds toujours quelque chose au cours de ce processus. Cela ne peut être évité. Il y a toujours une perte lorsque l'on matérialise une idée. Mais le gain en vitalité qui s'opère la compense (Schoenberg cité dans Armitage 1971, p. 149)<sup>3</sup>.

Schoenberg fait une distinction qui me paraît essentielle entre l'idée du compositeur et le texte. Pour matérialiser son idée, le compositeur a à sa disposition un « vocabulaire » (des notes, des rythmes, des dynamiques, des articulations, des accents...) qui, pour précis qu'il puisse être, ne peut la traduire parfaitement.

Gustav Mahler exprimait le même sentiment en disant : « L'essentiel n'est pas dans les notes » (Mahler cité dans Specht 1913, p. 87)<sup>4</sup>.

Le musicien doit donc rendre la partition intelligible, pour reprendre l'expression de Schoenberg, en incluant cette dimension essentielle que recèle le texte, qui s'exprime *via* les notes mais qui *n'est pas* les notes.

Les notes sont le vecteur d'une idée plus profonde, d'une émotion, complexe et inintelligible, que le compositeur ressent. Je ne parle pas ici du caractère de la pièce, mais de sa signification, de son essence. Et si une analyse de l'œuvre nous dévoile certains indices et permet d'en saisir quelques aspects, son essence même reste inaccessible au langage. Les longs accords sur la note *la* de l'*adagio* de la dixième symphonie de Mahler, sont des cris du compositeur à l'adresse de sa femme, Alma (la note *la* en allemand est désignée par la lettre *A*, *A* pour Alma). Mais la signification, le contenu de ces cris ne peuvent être exprimés autrement que *via* ces accords eux-mêmes. Les

---

2 « *The performer, for all his intolerable arrogance, is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print* » ; ma traduction.

3 « *I see the work as a whole first. Then I compose the details. In working out, I always lose something. This cannot be avoided. There is always some loss when we materialise. But there is compensating gain in vitality* » ; ma traduction. Schoenberg cité dans un entretien avec José Rodriguez réalisé vers 1936 et que retranscrit ici Merle Armitage.

4 « *Das Wichtigste steht nicht in den Noten* » ; ma traduction.

notes que Mahler a couchées sur le papier pour retranscrire cette émotion n'en sont qu'une approximation, elles sont déjà une *interprétation* de sa pensée.

En tant qu'artiste, ma tâche est de réaliser le processus inverse, de remonter, à travers le texte, jusqu'à l'émotion qui fut sa source. Le texte n'est qu'un acteur, au même titre que l'est l'interprète, dans le processus qui transmet l'idée du compositeur jusqu'aux oreilles de l'auditeur.

Lorsque je déchiffre une partition, je ne découvre qu'un « texte à trous », qu'un faisceau d'indices, certes extrêmement précis, qui me permettent de deviner en filigrane la pensée du compositeur, et que j'aborde au travers de ma sensibilité personnelle. Un intervalle est déjà porteur d'une émotion, mais la teneur même de cette émotion n'est pas précisée. En lisant l'intervalle, on l'entend, on ressent une « émotion » ; et déjà à cet instant, cette émotion est influencée par notre personnalité, notre oreille. Tout le monde n'entend pas une tierce majeure de la même manière ; la justesse est personnelle, certes dans une certaine limite. Elle n'est pas la même pour les instruments tempérés (le piano) et les instruments à cordes, qui peuvent moduler les intervalles. Ainsi la lecture que j'aurai d'un même texte différera de celle de mes collègues.

Il en va de même pour l'analyse. Chaque personne analysera une même pièce en privilégiant certains aspects : le rythme harmonique, la structure, les carrures rythmiques... En cela, j'estime qu'il est impossible de considérer un texte sans l'interpréter. On ne peut lire un accord sans l'entendre et sans lui prêter une signification, une couleur. Nous voyons, nous entendons à travers nos sens, à travers notre sensibilité. Nous ne pouvons pas considérer la musique uniquement mathématiquement. Et que serait donc la musique, dépourvue de toute sensibilité ?

Le texte est donc source d'une constante recherche, d'un questionnement infini, d'une véritable chasse au trésor pour découvrir de manière aussi précise et sincère que possible l'émotion qui se cache entre les notes. C'est ce processus, ce véritable partenariat entre le compositeur et l'instrumentiste, que je nomme « interprétation ». L'analyse m'est certes d'un grand secours ; elle m'aide à planifier mon discours, comme le permet la rhétorique, et à découvrir, par exemple, des richesses harmoniques qui m'auraient échappé à la première lecture et qui nourriront mon interprétation. Mais la compréhension, la synthèse de la pièce, se fait avant tout grâce au temps, à la connaissance élargie du répertoire et à la culture au sens large. Elle nécessite de s'éloigner du texte pour avoir un regard plus large, de recouper les connaissances que l'on a de différentes œuvres, d'un contexte historique et d'un ressenti propre. Jouer des œuvres de Boccherini enrichira la compréhension que j'ai des concertos de Haydn, tout comme une exposition de tableaux de Turner et sa vision de la mer donneront de nouvelles couleurs à ma conception de *La Mer* de Debussy.

Une interprétation est une réflexion, qui trouve sa source non pas dans l'imagination de l'interprète mais dans la lecture que celui-ci fait du texte qui se trouve en face de lui, source infinie de possibilités, de combinaisons. La valeur d'une interprétation, pour autant que cette expression ait un sens, se mesure à l'aune de sa cohérence et de sa richesse. En cela, l'interprète doit combiner non seulement une parfaite maîtrise de la technique, mais aussi une grande intelligence du texte, au sens fort du terme. Pour paraphraser Michel-Ange, l'on pourrait dire que l'interprète ne construit pas

une interprétation, il la dégage du texte, tout comme le sculpteur *libère la statue de son marbre*<sup>5</sup>.

## BIBLIOGRAPHIE

- Armitage, Merle (1971), *Schoenberg*, Freeport, Books for Libraries Press.  
Newlin, Dika (1980), *Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections (1938-76)*, New York, Pendragon Press.  
Specht, Richard (1913), *Gustav Mahler*, Berlin, Schuster & Loeffler.

---

5 Je tiens à remercier Julie Fuchs, avec qui j'ai partagé les réflexions qui ont inspiré ce texte.

# Compte rendu du douzième Forum international des jeunes compositeurs

Philippe Béland

## Résumé

Le douzième Forum international des jeunes compositeurs du Nouvel Ensemble Moderne s'est déroulé à la Faculté de musique de l'Université de Montréal du 1<sup>er</sup> au 21 novembre 2014. Pour cette nouvelle édition, huit jeunes compositeurs provenant des quatre coins de la planète ont composé une œuvre d'une dizaine de minutes pour cet ensemble, qu'ils ont travaillé en présence des musiciens et de sa chef, Lorraine Vaillancourt. Ce texte présente également une courte analyse de la pièce gagnante, *Utrecht*, du compositeur mexicain Francisco Castillo Trigueros, présentant la forme de l'œuvre, sa structure ainsi que les différents matériaux musicaux la composant.

Mots clés : analyse musicale ; Forum 2014; Nouvel Ensemble Moderne; Francisco Castillo Trigueros; *Utrecht*.

## Abstract

The 12<sup>th</sup> edition of the Forum international des jeunes compositeurs, by the Nouvel Ensemble Moderne (NEM), took place at the Music Faculty of the University of Montreal from november 1<sup>st</sup> to the 21<sup>st</sup>, 2014. For this new edition, eight young composers from all around the world composed a piece of 10-15 minutes in duration for the NEM, and worked with the musicians and their conductor, Lorraine Vaillancourt. This paper also presents a short analysis of the winner piece, *Utrecht*, by the mexican composer Francisco Castillo Trigueros, focusing on the form, structure and musical elements.

Keywords: Forum 2014; Music Analysis; Nouvel Ensemble Moderne; Francisco Castillo Trigueros; *Utrecht*.

Le douzième Forum international des jeunes compositeurs s'est déroulé à la salle Claude-Champagne de la Faculté de musique de l'Université de Montréal du 1<sup>er</sup> au 21 novembre dernier. Depuis sa première édition, en 1991, ce Forum permet à de jeunes compositeurs, âgés de moins de 35 ans et provenant des quatre coins de la planète, de parfaire leur art en écrivant une pièce d'une dizaine de minutes pour le Nouvel Ensemble Moderne, dirigé depuis ses débuts par Lorraine Vaillancourt. Ces œuvres sont répétées pendant les trois semaines du Forum pour ensuite être interprétées devant public et soumises au même jury du Forum qui en a sélectionné les participants.

Les participants à cette douzième édition du Forum – nommément Artur Akshelyan (Arménie), Matei Gheorghiu (Roumanie), Dominique Lafortune (Canada), Theocharis Papatrechas (Grèce), Matthew Ricketts (Canada), Francisco Trigueros (Mexique), Nina C. Young (États-Unis) et Itzam Zapata (Mexique) – ont été choisis par un jury composé cette année des compositeurs John Rea (Canada), Allain Gaussin (France), Carlos Sanchez-Gutierrez (Mexique), du musicologue Frans Van Rossum (Pays-Bas) ainsi que de la directrice artistique Lorraine Vaillancourt (Canada).

Cette édition a permis à ces huit jeunes compositrices et compositeurs de partager avec le public montréalais leur vision de la musique non seulement à l'occasion des répétitions, des deux concerts, mais aussi au cours d'un lunch-causerie où chacun a pu présenter son parcours musical et personnel et répondre aux questions du public. L'expérience des membres du Forum s'est également inscrite dans le milieu académique de la Faculté de musique de l'Université de Montréal par leur participation active aux cours d'Analyse et de Techniques modernes de composition dans le cadre desquels ils ont pu présenter une analyse de leur œuvre composée pour ce concours.

Le Forum offre un cadre précieux à des talents émergents pour bénéficier d'une collaboration unique et personnalisée tant avec des instrumentistes qu'avec la direction d'un ensemble autour d'une composition inédite. Chaque pièce est répétée pendant neuf heures, ce qui permet aux compositeurs de revenir dans le détail de leur travail et de le modifier au besoin en bénéficiant d'une écoute engagée et professionnelle. Le compositeur Francisco Castillo Trigueros témoigne ainsi de son expérience :

Travailler avec Lorraine et le NEM était incroyablement spécial. Il s'agit, et de loin, de l'ensemble qui a consacré le plus de temps et d'énergie à ma pièce. Ils ont pris le soin de travailler chaque détail, étaient flexibles aux changements que j'apportais aux répétitions et se consacraient entièrement à mon œuvre (ainsi qu'à celles des autres compositeurs). Lors des répétitions, j'ai senti que ma première esquisse comportait des faiblesses au niveau des proportions de la forme et j'y ai apporté des modifications. Heureusement, la structure du Forum permet ces ajustements. [...] Lorraine a été particulièrement utile. Elle a cru fermement à la pièce depuis le début, ce qui était très important pour moi. Elle était également disponible pour discuter des forces et faiblesses de ma musique et de ce qui pourrait être fait pour l'améliorer. [...] Je connaissais sa réputation de direction d'ensemble, auparavant, mais mes attentes ont été dépassées par son travail incroyable (Francisco Castillo Trigueros en réponse aux questions de l'auteur).

À l'issue des deux concerts, le jury s'est réuni et au terme de ses délibérations a annoncé son palmarès attribuant le premier prix à *Utrecht* de Francisco Trigueros (Mexique) ainsi que le deuxième prix ex aequo aux pièces *Tushpuea* et *Flatline* des compositeurs Artur Akshelyan (Arménie) et Matthew Ricketts (Canada). Le coup de cœur du public a quant à lui été attribué, également ex aequo, à *The Poetry of Negation* et *Sepium* des compositeurs Itzam Zapata (Mexique) et Dominique Lafortune (Canada). Je me propose ici de présenter une courte analyse de la pièce qui a emporté le premier prix de ce douzième Forum.

## FRANCISCO CASTILLO TRIGUEROS

Né en 1983, Francisco Castillo Trigueros est un compositeur et artiste sonore mexicain qui vit maintenant à Chicago. Il a étudié la théorie et la composition à la Rice University (Texas), au Conservatorium van Amsterdam et poursuit actuellement son doctorat à l'Université de Chicago. Trigueros a reçu de nombreuses distinctions, dont un BMI Student Composer Award, deux mentions honorables au Morton Gould Composer Awards ainsi que trois nominations pour le Gaudeamus Music Prize. Sa musique inclut souvent des dispositifs électroniques ainsi que des instrumentations et interprètes appartenant à d'autres cultures musicales.

*Utrecht* a été composée pour le Nouvel Ensemble Moderne (orchestre de chambre de quinze musiciens) et dure environ treize minutes. Le titre de cette œuvre est une dédicace à la ville des Pays-Bas où a séjourné Trigueros, en visite chez des amis, pour la composer. Il ne s'agit pas d'une musique à programme, la pièce consistant plutôt en une juxtaposition de divers matériaux musicaux contrastants.

Cette idée de juxtaposition fait suite à une pièce antérieure du compositeur, *Resti*, œuvre composée en collaboration avec le vidéaste Marco G. Ferrari. Il s'agit d'une création pour orchestre de chambre, vidéo et électronique. Dans cette dernière œuvre, Castillo explique qu'il a voulu créer une structure musicale extrêmement fragmentée, incorporant plusieurs matériaux diversifiés, afin de suivre la poésie du vidéo. Pour *Utrecht*, le compositeur a tenté de reproduire le même effet musical, mais cette fois-ci sans le visuel. Ces différents matériaux contrastés sont les suivants :

1. Courte séquence de sons de cloches (harmoniques de piano) qui subit des transformations et des distorsions. Agit à la fois comme un générateur de nouveaux matériaux ainsi que comme un pôle autour duquel les autres matériaux gravitent autour.



2. Progression harmonique de trois accords *pianississimo* aux cordes (avec microtonalité), basson et cuivres graves, ponctués par quatre coups rapides sur la grosse caisse (seul rôle de cet instrument dans la pièce).



Élément B

3. Gestes musicaux sur une seule note ou de bruit, suivant des courbes d'ondes, ressemblantes à des vagues.



Élément C1



Élément C2

## 4. Gestes violemment percussifs ascendants.

Élément D

Ces différents éléments sont présentés en alternance et les différentes juxtapositions permettent de varier la couleur individuelle de ces derniers. Ces idées sont contractées et étirées, selon les vagues d'énergies qui façonnent la musique. Bien qu'assez fragmentées (les idées sont très clairement délimitées), on retrouve six grandes sections qui regroupent ensemble ces différents éléments.

Sections	Durée (min)	Éléments
1	4	A - B
2	1	C
3	1,75	A - B - C
4	2	D
5	2,5	Mélange des différents éléments
6	2	C

L'élément A ouvre la pièce, énoncé seulement par le piano. L'utilisation d'harmoniques au piano vient simuler des sons de cloches. Bien que de longueur différente à chaque itération, la cellule caractéristique de cet élément (trois premières notes – descente d'une tierce majeure, suivie d'une seconde mineure) sera répétée plusieurs fois. Après deux itérations du piano, la séquence mélodique est reprise avec les cordes et bois en arrière-plan qui ajoutent une résonance et de l'ornementation. Ce fond agit comme une réverbération un peu distordue, qui se complexifie à chaque apparition. Cette résonance en arrière-plan se fige pour créer l'élément B (l'accord est cependant différent). La première section consiste en une alternance de longueur inexacte des éléments A et B. L'élément A évolue progressivement en se complexifiant alors que l'élément B est identique lors de sa reprise, excepté qu'il est bissé.

Les harmoniques de piano reviennent au début de la seconde section en introduisant l'élément C, qui consiste en de courtes vagues d'énergie. Dans ce cas-ci, plutôt que de

s'en tenir à l'octave, le compositeur demande au pianiste un *glissando* d'harmonique sur une fondamentale. Nous retrouvons la couleur de cloches de l'élément A, mais avec un motif tout à fait différent. En réponse à ce geste, qui suit sensiblement une onde sinusoïdale, les cordes glissent également en harmonique pour faire ressortir différents partiels. Chaque instrument suit une courbe qui évolue à un rythme unique. L'élément C est celui qui subit le plus de variations tout au long de la pièce. En plus du geste ascendant du spectre harmonique mentionné ci-dessus, nous retrouvons également des courbes de volumes en soufflet chez les vents. Une technique couramment utilisée par les cordes dans cette œuvre consiste à jouer l'archet sur le pont de l'instrument, provoquant un son bruité sans hauteur perceptible. À deux reprises dans la pièce, on retrouve également ce geste en soufflet de bruit (voir exemple 2), qui répond au tam-tam. Ce geste se retrouve également à la fin de la pièce. Cependant, chaque instrument suit un rythme indépendant, créant un déséquilibre – une distorsion – de l'ensemble.

L'élément D est le plus contrastant et se trouve dans sa propre section de l'œuvre. Alors que la pièce est généralement assez douce et éthérée, l'élément D introduit un geste percussif rapide à tout l'ensemble. Chaque instrument utilise un mode de jeux permettant d'obtenir un son bruité, sans hauteur perceptible. Le changement de couleur, de rythme et de texture (un seul plan) contribue à ce contraste frappant. Cette section fait alterner deux variantes rythmiques et morphologiques de cette idée. L'utilisation de courbes bruitées est une évolution de l'élément C. Cependant, au lieu de vagues ascendantes et descendantes (sinusoïdale), les gestes suivent une seule direction (onde en dent de scie).

La cinquième section vient juxtaposer des versions courtes de chaque élément, avec l'élément C en proéminence. Tout comme le parcours typique où l'on confronte différentes idées, l'on présente séparément chaque idée pour ensuite les faire confronter les unes contre les autres. Cette section vient jouer ce rôle. Cependant, plutôt que de chercher une grande confrontation, nous retrouvons plutôt une simple juxtaposition, comme peut en témoigner un tempo plus lent, des nuances plus douces et de plus grandes pauses entre les phrases.

L'élément A, tout comme les autres éléments, revient de façon modifiée. Nous ne retrouvons que deux ou trois notes de la séquence, généralement présentée conjointement par le trombone et le basson. Le piano ne joue presque plus, son rôle étant réservé principalement pour des éléments percussifs, à l'exception d'une reprise du *glissando* d'harmoniques qui revient à fin de l'œuvre.

De façon générale, il s'agit d'une pièce épurée où les courtes phrases sont clairement délimitées. Il est à noter que malgré la commande qui ne permettait pas au compositeur d'inclure un dispositif électronique ou bien d'instruments provenant d'autres cultures, on retrouve tout de même certaines sonorités inspirées par ceux-ci. Par exemple, il est demandé à la flûtiste tout au long de l'œuvre de jouer de la flûte basse, qui peut rappeler certaines flûtes telles que le shakuhachi. Le son des harmoniques du piano ainsi que le mode mélodique utilisé ont un côté orientalisant.



Utrecht, *Francisco Castillo Trigueros, 2015, extrait.*

L'édition 2014 du Forum du Nouvel Ensemble Moderne a permis de mettre en lumière huit jeunes compositeurs de la relève. Plusieurs créateurs importants sont passés par cet événement incontournable, que l'on pense à Jimmie Leblanc, Brian Cherney, Javier Torres et plusieurs autres. L'expérience du Forum est très formatrice pour ces jeunes compositeurs et le sera de nouveau en 2016 pour la treizième édition du Forum international des jeunes compositeurs.

Pour en savoir plus : [www.lenem.ca](http://www.lenem.ca) ; <http://franciscocastillotrigueros.com/>.

# Les auteurs

## ONS BARNAT

Titulaire d'un doctorat en ethnomusicologie de l'Université de Montréal, consacré à l'étude du phénomène de l'enregistrement en studio d'un genre musical « traditionnel » centraméricain, Ons Barnat est chercheur postdoctoral au Groupe de Recherche-Création en Musique (GRECEM), à l'Université Laval à Québec. Il y développe un projet de recherche-crédation participative, dans lequel il a recours à un dispositif mobile d'enregistrement multipiste pour réaliser ses dernières recherches et compositions.

## PHILIPPE BÉLAND

Compositeur originaire de Drummondville (Québec), Philippe Béland a entrepris un baccalauréat en composition instrumentale à la Faculté de musique de l'Université de Montréal (UdeM) sous la direction de Philippe Leroux en 2007. Il a complété par la suite une maîtrise avec Ana Sokolovic en 2013. Depuis septembre 2013, Philippe est étudiant au doctorat sous la direction de Pierre Michaud. Il est également chargé de cours en Harmonie depuis septembre 2013 à l'UdeM. De 2012 à 2014, Philippe a été président du Cercle des Étudiants Compositeurs de la Faculté de musique. Lors de la saison 2011-2012, Philippe a été le compositeur en résidence pour l'ensemble Les Grands Vents de Montréal. Il a également participé au projet *Danser la Musique d'aujourd'hui*, en collaboration avec l'École de Danse Contemporaine de Montréal. Il a remporté en 2013 le 2<sup>e</sup> prix de la catégorie Pierre-Mercure pour le concours des Jeunes Compositeurs de la Fondation SOCAN.

## LIUBA BOUSCANT

Liuba Bouscant est docteur en musicologie, agrégée de musique et diplômée du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris en Analyse, en Histoire de la musique et en Esthétique, qualifiée aux fonctions de Maître de conférences (France). Elle a publié un ouvrage sur les quatuors à cordes de Chostakovitch (*Les quatuors à cordes de Chostakovitch. Pour une esthétique du sujet*, Éditions L'Harmattan, 2003), plusieurs articles sur le compositeur Charles Koechlin et prépare un ouvrage sur l'engagement politique et social de celui-ci ainsi que l'édition d'un troisième volume de ses écrits (Vrin, collection « MusicologieS »).

## ARIANE COUTURE

Ariane Couture effectue actuellement un stage postdoctoral à l'Université Laval sous la supervision de Sophie Stévance. Elle participe aux travaux du Groupe de

recherche-création en musique par des approches sociologiques et des enquêtes ethnographiques sur des projets de recherche-création en musique. Ariane Couture est également coordonnatrice du site de l'Université Laval de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique et rédactrice des recensions francophones de la revue *Intersections. Revue canadienne de musique*.

#### VÉRONIQUE DAIGLE

Véronique Daigle a étudié à la Faculté de musique de l'Université Laval et possède une triple formation en tant que musicienne éducatrice (B.Mus., 2009), professeure de piano (M.Mus., 2012) et interprète (B.Mus., 2009 et M.Mus., 2012). Elle a également effectué une partie de ses études de maîtrise auprès du pianiste Michael Gurt, à la Louisiana State University. Elle enseigne sa discipline dans des contextes variés, tant au privé que dans les écoles publiques. Véronique est inscrite au doctorat en éducation musicale (Ph.D.), volet didactique instrumentale, à l'Université Laval. Elle a remporté plusieurs prix dont la bourse de doctorat Joseph-Armand-Bombardier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, les bourses de doctorat FRQSC et OICRM ainsi qu'une distinction au tableau d'honneur de la Faculté des études supérieures de l'Université Laval (2012).

#### FABIEN GENTHIALON

Nomin  pour le Crédit Suisse Young Soloist Award 2013, Fabien Genthialon s'est produit en récital en Suisse, en France, au Royaume-Uni ainsi qu'aux  tats-Unis. Ancien violoncelle solo du Gustav Mahler Jugendorchester et du Verbier Festival Orchestra, au sein desquels il a collaboré avec Sir Colin Davis, Antonio Pappano, Valery Gergiev, Daniel Harding, Charles Dutoit, il est désormais membre de l'Orchesterakademie de l'Opéra de Zurich. Il s'est formé auprès de Marcio Carneiro à la Haute  cole de Musique de Lausanne et d'Alan Stepansky à la Manhattan School of Music.

#### SOLENN HELLÉGOUARCH

Détentrice d'une licence en musique de l'Université Rennes 2 (2007), Solenn Hellégouarch poursuit ses études au Québec où elle obtient une maîtrise en musicologie (2010) et débute des études doctorales à l'Université de Montréal. Sous la direction de Michel Duchesneau et Serge Cardinal, sa thèse cherche à établir une poétique de la création musico-filmique dans le cadre des collaborations entre Norman McLaren et Maurice Blackburn, David Cronenberg et Howard Shore. Membre du laboratoire de recherche-création « La création sonore », dirigé par Serge Cardinal (Université de Montréal), Solenn est également Directrice administrative et secrétaire de rédaction de la revue *Circuit, musiques contemporaines*.

#### CHLOÉ HUVET

Ancienne élève de l' cole nationale 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, Trevor Morris, Georges Delerue, John Williams et la musique d'*Eyes Wide Shut*. Major de l'agrégation externe de musique en 2012, elle prépare une thèse sur la musique des deux trilogies *Star Wars*, sous la direction de Gilles Mouëllic et Michel Duchesneau. Elle est également chargée de cours d'analyse de film à l'Université Rennes 2 et d'histoire de la musique de cinéma à l'Université de Montréal.

#### BENJAMIN LASSAUZET

Professeur agrégé, membre du Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical, Benjamin Lassauzet prépare actuellement une thèse de doctorat consacrée à Claude Debussy et l'humour, sous la direction de François de Médicis et Alessandro Arbo. Il a également travaillé sur les interactions entre le timbre et la forme chez ce compositeur (« La fonction structurante du timbre dans les Préludes pour piano de Debussy », *Cahiers Recherche*, n° 25, Strasbourg, à paraître) et sur la question du mystère chez Scriabine (« Faute de Mystère, il reste l'Extase... », in *La Renaissance du Mystère en Europe, fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècles*, dir. Tatiana Victoroff & Anne Ducrey, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, à paraître).

#### ANTHONY PAPAVALASSILIOU

Membre du GRECEM et membre étudiant de l'OICRM, Anthony Papavassiliou est un producteur de musiques électroniques et DJ qui vient de terminer sa maîtrise en musicologie à l'Université Laval sous la direction de Sophie Stévance et Serge Lacasse. Son mémoire, intitulé « Une étude de l'*Intelligent Dance Music*. Analyse du style rythmique d'Aphex Twin », porte essentiellement sur le microrythme musical et les relations qu'il entretient avec la structure rythmique dans les œuvres d'IDM. Ses domaines de recherche sont l'IDM, le rythme et la performance, sujets auxquels il a consacré six conférences et deux publications ces cinq dernières années. Sa publication de 2011 représente une première approche musicohistorique portée sur les ensembles microrhythmiques (*Intersections*, vol. 30, n° 2, 2011) tandis que sa dernière publication parue aux PUM (*Quand la musique prend corps*, 2014) concerne la performance dans les musiques électroniques. Sur le plan créatif, il a produit des remixes pour des labels tels que Pure Substance Records qui s'inscrivent dans une démarche de conciliation entre EDM et expérimentations rythmiques. Ses préoccupations actuelles sont partagées entre, d'une part, l'étude de l'IDM et, d'autre part, l'improvisation dans les musiques électroniques ainsi que l'étude des moyens d'y parvenir à l'aide de contrôleurs MIDI adaptés.