

# *Les Cahiers*

*DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE  
DE RECHERCHE EN MUSIQUE*

---

V O L U M E 1 4 - N U M É R O 1

**L'imaginaire du Nord et du froid en musique:  
esthétique d'une musique nordique**



**S Q R M**

Société québécoise de  
recherche en musique



# Les Cahiers

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE  
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

V O L U M E 1 4 - N U M É R O 1

M A I 2 0 1 3

## L'imaginaire du Nord et du froid en musique : esthétique d'une musique nordique

### SOMMAIRE

Éditorial .....	7
Claudine Caron, Daniel Chartier et Caroline Traube	
De la thermoception à la perception auditive : en quête de l'identité du son « froid » .....	9
Caroline Traube	
L'évocation de la glace et du froid par le timbre de la flûte dans <i>Icicle</i> de Robert Aitken .....	17
Marie-Hélène Breault	
Du silence et des bruits : le Nord est silencieux .....	25
Daniel Chartier	
Entendre le Nord et le froid dans le texte dramatique. Étude du « paysage audible » .....	35
dans <i>Floes</i> de Sébastien Harrisson et <i>Roche, papier, couteau...</i> de Marilyn Perreault Julie Gagné	
The Aurora borealis harmony as structural design in Eduard Tubin's .....	43
'Northern Lights' Piano Sonata No. 2 Edward Jurkowski	
The human and the physical in Debussy's depictions of snow .....	49
Michael Oravitz	
Composer une musique nordique ? .....	55
François-Hugues Leclair	
Gagnante du concours de conférences de la SQRM Les logiques du fonctionnement du discours esthétique chez les paysans du Salento. ....	63
Une exégèse inachevée ? Flavia Gervasi	

## COMPTES RENDUS

Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith (dir.), ..... 73 <i>Territoires musicaux mis en scène</i> Paola Luna Huertas et François Picard	
Marcia J. Citron, <i>When Opera Meets Film</i> ..... 75 Justin Bernard	
Jean-Nicolas de Surmont (dir.), « <i>M'amie, faites-moi un bouquet...</i> » : <i>Mélanges posthumes</i> ..... 77 <i>autour de l'œuvre de Conrad Laforte</i> Bernard Cousin	
Elaine Keillor, <i>Sons du Nord : Deux siècles de musique canadienne pour piano</i> ..... 79 Réjean Coallier	
Résumés ..... 81	
Abstracts ..... 83	
Les auteurs ..... 85	

## NOTES

Pour soumettre un article au comité scientifique des *Cahiers de la SQRM*, chaque auteur devra faire parvenir son résumé, sa notice biographique et ses coordonnées (incluant l'adresse électronique) au secrétariat de la SQRM :

SQRM

Faculté de musique de l'Université de Montréal

Case postale 6128, succursale Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3J7

Courriel : [info@sqrm.qc.ca](mailto:info@sqrm.qc.ca)

Une version détaillée du protocole de rédaction, incluant les règles à suivre pour la présentation des notes, des tableaux, des exemples musicaux et de la bibliographie, peut être téléchargée à l'adresse suivante : <http://sqrm.qc.ca/wp-content/uploads/2011/08/Protocole-de-redaction2.pdf>. Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

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

**Société québécoise de recherche en musique, 2013**

Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et

Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)

ISSN 1929-7394 (En ligne)

© *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2013.

Tous droits réservés pour tous les pays.

# *Les Cahiers*

DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE  
DE RECHERCHE EN MUSIQUE

---

V O L U M E 1 4 - N U M É R O 1

M A I 2 0 1 3

**L'imaginaire du Nord et du froid en musique:  
esthétique d'une musique nordique**



Société québécoise de  
recherche en musique

## Les Cahiers de la SQRM

### Grille tarifaire

SIMPLE	individus	institutions	DOUBLE	individus	institutions
Canada, États-Unis, autres pays	7,50 \$	22,50 \$	Canada, États-Unis, autres pays	10 \$	30 \$
Abonnement (deux numéros)	15 \$	45 \$	Tarif abonnement érudit simple : 90\$ Tarif abonnement érudit double (deux numéros) : 105\$		

Disponible au secrétariat de la SQRM :

Faculté de musique de l'Université de Montréal

Case postale 6128, succursale Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Téléphone : 514 343-6111, poste 31761 • Télécopieur : 514 343-5727

Courriel : info@sqrm.qc.ca

### NUMÉROS DES CAHIERS DE L'ARMuQ PARUS

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

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

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

# *Les Cahiers*

*DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE  
DE RECHERCHE EN MUSIQUE*

---

V O L U M E 1 4 - N U M É R O 1

M A I 2 0 1 3

## **RÉDACTRICE EN CHEF**

Claudine Caron (Université du Québec à Montréal)

## **RÉDACTEURS INVITÉS**

Daniel Chartier (Université du Québec à Montréal)

Caroline Traube (Université de Montréal)

## **RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS**

Louis Brouillette (chercheur indépendant)

## **COMITÉ SCIENTIFIQUE**

Marie-Hélène Benoit-Otis (Université de Montréal)

Sylvain Caron (Université de Montréal)

Sylvie Hébert (Université de Montréal)

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

Caroline Traube (Université de Montréal)

Danick Trottier (Université de Montréal)

## **RELECTEURS EXTERNES**

Jon-Tomas Godin (Université d'Ottawa)

Michel Gonneville (Conservatoire de musique et d'art dramatique de Montréal)

François de Médicis (Université de Montréal)

## **DIRECTRICE ADMINISTRATIVE DE LA SQRM**

Ève Gendreau

## **MAQUETTE ET MISE EN PAGES**

Bruno Deschênes

## **PHOTO DE COUVERTURE**

© Imaginaire | Nord, 2004

**DISPONIBLE**

**é**rudit

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

[www.erudit.org](http://www.erudit.org)

## Éditorial

Claudine Caron  
(Université du Québec à Montréal)

Daniel Chartier  
(Université du Québec à Montréal)

Caroline Traube  
(Université de Montréal)

**L**e Nord, l'hiver et l'Arctique suscitent l'intérêt d'artistes et inspirent nombre d'œuvres chorégraphiques, cinématographiques, littéraires, musicales, plastiques, poétiques et théâtrales où le son et la musique participent, au sens propre comme au figuré. Que les sons et la musique viennent ponctuer un moment dramatique, créer une ambiance, suggérer une émotion ou qu'ils soient l'objet principal, autant les œuvres dans lesquelles ils se trouvent que leur place dans la constitution de l'imaginaire du Nord restent très peu connus. Qu'est-ce que le Nord et le froid donnent à entendre? Par quels signes sonores et musicaux (re)construire le Nord (ou l'idée du Nord)? En quoi un timbre peut-il être perçu comme étant «froid»? Quels sont les systèmes de représentations culturelles et esthétiques relatifs aux aspects sonores du Nord dans la musique classique, le roman, la poésie ou le théâtre? Existe-t-il une musique nordique? Telles ont été les questions au cœur du colloque international et multidisciplinaire «Musiques et imaginaire du Nord et du froid», tenu à l'Université du Québec à Montréal en janvier 2012, à l'origine de ce numéro consacré au même thème.

Les musiques des pays nordiques – Canada, Finlande, Russie, Scandinavie – et des pays baltes ont souvent été qualifiées de «musiques nordiques», en référence à l'origine des compositeurs qui les créaient. Au-delà des références nationalistes utilisées pour cerner un répertoire de chacun des pays – sachant bien sûr que l'identité et l'expérience du paysage jouent dans la création artistique –, le présent numéro des *Cahiers de la SQRM* aborde une problématique centrée sur les éléments esthétiques et la construction des idées en lien avec l'imaginaire du Nord et du froid en musique.

Au début du numéro, Caroline Traube propose une revue de la littérature à propos des sons «froids» et de la thermoception. Dans la même veine, mais du point de vue de l'interprète, la flûtiste Marie-Hélène Breault analyse en

détail les évocations de la glace dans *Icicle* de Robert Aitken. Suivent deux articles sur la composition, l'un de Michael Oravitz, où il analyse deux œuvres pour piano de Claude Debussy relatives à la neige, l'autre d'Edward Jurkowski, présentant son analyse de la *Sonate pour piano n° 2* «Aurore boréale» du compositeur estonien Eduard Tubin. Le son et le silence au Grand Nord sont abordés par Daniel Chartier, qui relève les allusions au silence dans le roman et la poésie, ainsi que par Julie Gagné, qui présente la place prégnante du son et de l'espace dans des œuvres dramaturgiques de deux auteurs contemporains. Enfin, le compositeur François-Hugues Leclair apporte un point de vue poétique au sujet de l'imaginaire du Nord et du froid à travers quelques œuvres de son catalogue. En complément au numéro, se trouve un article original de Flavia Gervasi, gagnante du concours de conférences de la Société québécoise de recherche en musique en 2011, sur le discours esthétique relatif à la chanson dans un village du sud de l'Italie. Enfin, la section des comptes rendus, dirigée par Louis Brouillette, comprend des articles critiques de deux ouvrages collectifs, l'un en ethnomusicologie, l'autre sur la chanson folklorique, de même que d'une monographie sur l'opéra et le cinéma et d'un coffret de disques compacts de musique canadienne pour piano. Bonne lecture!



## De la thermoception à la perception auditive : en quête de l'identité du son « froid »

Caroline Traube  
(Université de Montréal)

Dans cet article, nous nous interrogeons sur les analogies qui peuvent s'établir entre la perception auditive et la thermoception. Plus précisément, nous cherchons à cerner ce qu'est un son froid. Avec quels paramètres acoustiques la froideur d'un son est-elle corrélée? À quel type de timbre correspond le son froid? La perception de cette qualité sonore est-elle universelle ou culturelle/contextuelle? Et comment ces descripteurs du son, empruntés à la thermoception, sont-ils appliqués aux différents instruments? Pour répondre à ces questions, nous proposons de confronter les résultats de plusieurs études sur la perception auditive et la sémantique du timbre (incluant nos propres recherches sur la guitare classique) qui ont investigué les descripteurs verbaux reliés à la chaleur ou froideur du son ainsi que leurs corrélats acoustiques. Nous nous intéresserons ici autant au son froid qu'à son opposé, le son chaud. Notre portrait du son froid sera en effet plus complet, si en plus d'explicitier ce qu'il est, nous déterminons aussi ce qu'il n'est pas.

### Décrire le son par les analogies et les métaphores

Les musiciens emploient depuis longtemps de nombreux qualificatifs provenant de diverses modalités sensorielles pour décrire la couleur, la qualité ou le timbre<sup>1</sup> des sons. À titre d'exemple, dans le dictionnaire de la musique de Rousseau, la définition du mot «tymbre» regorge de descripteurs évoquant l'éclat et la brillance (sens de la vision), la douceur (sens du toucher) ou l'aigreur (sens du goût).

TYMBRE. On appelle ainsi, par métaphore, cette qualité du Son par laquelle il est aigre ou doux, sourd ou éclatant, sec ou moelleux. Les Sons doux ont ordinairement peu d'éclat, comme ceux de la Flûte et du Luth ; les Sons éclatants sont sujets à l'aigreur, comme ceux de la Vielle ou du Haut-bois [sic]. Il y a même des Instrumens [sic], tel que le Clavecin, qui sont à la fois sourds et aigres ; [...] Le beau *Tymbre* est celui qui réunit la douceur à l'éclat. Tel est le *Tymbre* du Violon (Rousseau 1768, 528).

L'établissement de relations spontanées et intuitives entre les différentes modalités sensorielles est un processus important dans le domaine artistique puisqu'il est à la base de l'art de la métaphore. Le processus de la création artistique incorpore en effet bien souvent la recherche de dénominateurs communs à des entités apparemment différentes. Notons que ces relations entre les sens dont nous parlons ici ne relèvent pas du phénomène neurologique, nommé synesthésie, par lequel plusieurs sens sont associés d'une façon très particulière et propre à l'individu qui en est affecté, comme par exemple la relation entre les couleurs et les tonalités chez Rimski-Korsakov (Peacock 1985). Il s'agit plutôt de relations que les humains peuvent établir naturellement et intuitivement entre les sens et qui possèdent une origine physiologique et psychophysique commune.

La thermoception, ou sensation non douloureuse de la température, est l'un des domaines sensoriels qui peuvent ainsi s'appliquer, par analogie, à l'expérience sonore. Dans la littérature musicologique, en particulier quand il est question d'analyse (sur le plan du timbre) ou de l'interprétation d'une œuvre musicale, on peut repérer de nombreuses occurrences de qualificatifs appartenant au champ lexical de la thermoception: chaud, chaleureux, froid, glacial, etc. Par exemple, au sujet d'un passage de *Metastasis* de Iannis Xenakis, le compositeur et musicologue François-Bernard Mâche écrit: «Quant à l'unisson final [...], il joue, en plus de la dynamique, des deux dimensions du timbre et du grain. Le timbre chaud devient strident et métallique, le grain mat de frottement devient un grain de friction scintillant» (Mâche 2000, 15). Du côté des interprètes, nous pourrions entre autres citer le pianiste et pédagogue Alfred Cortot, commentant le long maintien qu'il préconise pour un accord de *La Marche funèbre* de Chopin: «Cette persistance impressionnante permettra d'aborder de suite dans la sonorité froide, décolorée et pour ainsi dire fantomale, les coups de vent sinistres, qui, dans ce dernier morceau et selon une parole célèbre "vont gémir sur les tombes".» (Cortot 1979, 151).

<sup>1</sup> On peut définir le timbre comme l'étant l'attribut d'une sensation auditive par lequel un auditeur peut juger que deux sons sont différents en utilisant tout autre critère que la hauteur, l'intensité et la durée.

Dans la littérature scientifique, en particulier dans le domaine de la psychoacoustique, la chaleur du son a été régulièrement investiguée, au côté d'autres attributs perceptifs du timbre musical, notamment dans les études faisant usage d'échelles sémantiques. Nous présenterons dans cet article les résultats de quelques études de ce type qui nous serviront à dresser un portrait relativement général du son froid. Mais avant cela, il est important de revenir sur ce «sixième sens» qui se situe au centre de notre questionnement.

## La thermoception

La thermoception a longtemps été assimilée au sens du toucher. C'est d'ailleurs le premier sens non identifié explicitement par Aristote qui se limitait alors aux 5 sens «principaux»: la vision, l'ouïe, le toucher, le goût et l'odorat<sup>2</sup>. Nos sens sont bien plus étendus en nature et fonction puisqu'ils incluent aussi la nociception (la perception de la douleur), la proprioception (la perception de soi-même, de son propre corps), la perception de la faim, la perception du temps qui passe, etc.

D'un point de vue physiologique, nous possédons cette capacité de détecter et d'évaluer la chaleur et le froid grâce à des récepteurs cutanés spécialisés appelés thermorécepteurs. Ces récepteurs sont constitués de terminaisons nerveuses libres dans l'épiderme et le derme. La main humaine contient de 1 à 5 points sensibles au froid et 0,4 point au chaud par cm<sup>2</sup>. La peau du visage contient 16 à 19 points sensibles au froid par cm<sup>2</sup> (Hensel 1976). La perception de la température extérieure du corps et la perception de la température intérieure du corps ne font pas appel aux mêmes récepteurs. Les récepteurs internes permettent surtout de maintenir une température constante. La chaleur et le froid ont des effets physiologiques différents sur le corps. La chaleur tend à amener un état de relaxation tandis que le froid (jusqu'à un certain point) met le corps en alerte et a un effet plutôt stimulant.

La perception de la chaleur s'effectue donc suivant un mécanisme physiologique très différent de celui qui est sollicité pour la perception auditive. Alors, comment expliquer que des termes évoquant la thermoception puissent s'appliquer à la description du son ?

Pour mieux comprendre les mécanismes perceptifs qui sous-tendent la formation de ces analogies intersensorielles, il est pertinent, dans un premier temps, d'explorer de façon plus approfondie l'association entre toucher et ouïe.

## Les sensations tactiles de l'oreille

Le toucher et l'ouïe se distinguent suivant un critère fondamental: la distance à l'objet que l'on perçoit. Le toucher requiert que l'on soit en contact direct avec l'objet, tandis que dans le cas de l'ouïe, une distance non nulle nous sépare toujours de l'objet qui émet une onde sonore. Malgré cette différence importante, on pourrait considérer que le sens de l'ouïe constitue une extension du sens du toucher. En effet, l'ouïe et le toucher sont basés sur des mécanismes similaires puisqu'ils répondent tous deux à des stimuli de pressions (Soto-Faraco et Deco 2009, Russo et al. 2012). Alors que l'ouïe est sensible à des fréquences variant entre 20 et 20 000 Hz et des amplitudes variant entre 0 et 120 dB, le toucher réagit à des fréquences vibrotactiles situées entre 20 et 1000 Hz et à des amplitudes de 0 à 55 dB. Les étendues des paramètres de ces sensations sont différentes, mais ces paramètres sont bien de même nature. Cela est très cohérent avec le fait que, du point de vue de l'évolution biologique, la membrane basilaire, l'organe sensible de notre oreille interne, est en réalité constituée de tissu épithélial (tissu que l'on retrouve à la surface de la peau), dotée d'une sensibilité tactile décuplée (Roederer 2008, 41).

Réagissant à des grandeurs physiques de même nature (des variations de pression), le toucher et l'ouïe seraient donc naturellement sujets à l'établissement d'analogies psychophysiques. Ainsi, des sons plus forts exercent une pression plus forte sur nos récepteurs, tout comme des objets plus lourds ou plus durs exercent une pression plus forte sur les mécanorécepteurs de notre peau. Par analogie, ou plus précisément, par transfert «analogique» de l'expérience d'un sens sur un autre sens, un son plus fort serait aussi perçu comme plus lourd. Il s'agit ici d'un exemple frappant d'analogie sensorielle dont l'origine serait strictement physiologique et donc potentiellement universelle.

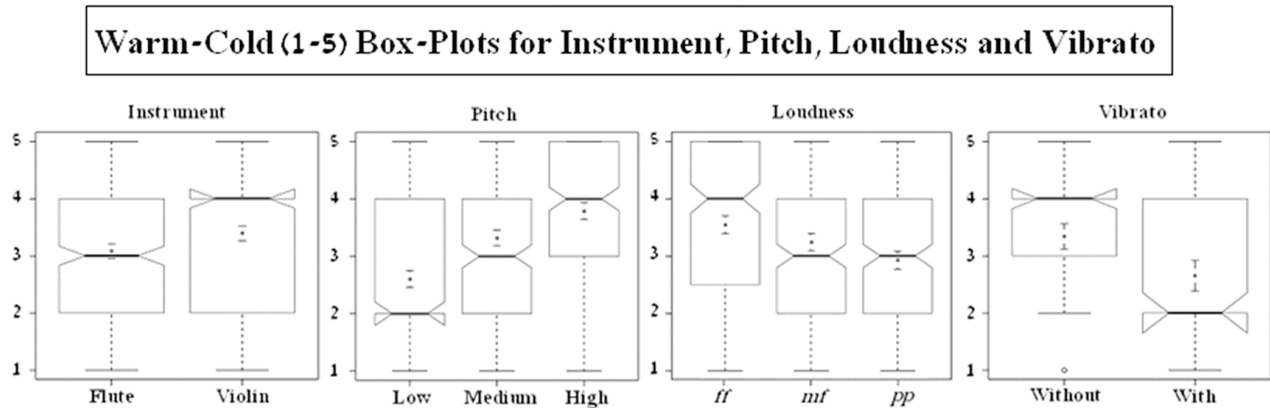
De même, un son métallique est perçu comme très brillant, mais aussi comme étant plutôt froid. Cette analogie pourrait provenir du fait que les matières métalliques sont ressenties comme étant plus froides au contact de la peau à cause de la conductivité thermique qui est plus grande (par rapport au bois par exemple).

## Cerner la chaleur du son par la psychoacoustique

Les relations perceptives qui s'établissent entre sensations tactiles et sensations sonores ont été investiguées dans le cadre de plusieurs études en psychoacoustique. Par exemple, Eitan et Rothschild (2010) ont testé la pertinence de métaphores tactiles pour la description des sons. Les participants à cette étude devaient évaluer la qualité sonore d'un ensemble de stimuli, variant en intensité, en hauteur

<sup>2</sup> Cette «théorie de la sensibilité» se retrouve dans le troisième livre du *Traité de l'âme* d'Aristote.

**Figure 1:** Distribution des évaluations chiffrées suivant l'échelle sémantique bipolaire « chaud – froid » et pour les quatre paramètres variables des stimuli sonores: le timbre de l'instrument (flûte vs violon), la hauteur fondamentale (grave, médium, aigu), la force sonore (*ff*, *mf*, *pp*) et le vibrato (avec vs sans) (Eitan and Rothschild 2010, 8).



et en timbre, suivant six échelles sémantiques bipolaires: (1) aiguisé–émoussé, (2) lisse–rugueux, (3) moelleux–dur, (4) léger–lourd, (5) chaud–froid, (6) mouillé–sec<sup>3</sup>.

Cette étude révèle tout d'abord que les métaphores tactiles<sup>4</sup> s'appliquent très bien à la description des sons, des corrélations très fortes ayant été mesurées pour l'ensemble des paramètres variables des stimuli. Ainsi, les sons aigus sont perçus plus aiguisés, rugueux, durs, froids, légers et secs que les sons graves. Les sons de forte intensité sont perçus plus aiguisés, rugueux, durs, froids que les sons faibles, mais par contre, ils sont jugés moins secs et surtout plus lourds. Les sons vibrés (avec vibrato) sont perçus plus chauds et plus légers que les sons non vibrés. Les résultats de l'étude concernant plus spécifiquement l'échelle chaud–froid sont présentés sur la figure suivante (échelle graduée de 1 (chaud) à 5 (froid)).

Un son *froid* serait donc un son plutôt aigu, fort, de timbre mince (comme le violon) et non vibré.

Dans une autre étude où l'on retrouve l'échelle sémantique chaud–froid, les chercheurs visent à déterminer les corrélats acoustiques du timbre (Alluri et Toiviainen, 2010). Dans ce cas-ci, douze échelles sémantiques sont évaluées: (1) lourd–léger, (2) froid–chaud, (3) moelleux–dur, (4) sombre–brillant, (5) simple–complexe, (6) coloré–sans couleur,

(7) large–mince, (8) fort–faible, (9) acoustique–synthétique, (10) plein–creux, (11) doux–rude, (12) très énergique–peu énergique<sup>5</sup>.

Cette étude, à laquelle 71 musiciens ont participé, révèle tout d'abord que l'échelle sémantique chaud–froid s'applique très bien à la description de la qualité sonore. Afin de déterminer les échelles les plus pertinentes pour les tests de perception, les chercheurs avaient en effet vérifié le degré d'*applicabilité* de 36 échelles bipolaires. L'échelle chaud–froid est arrivée en seconde position, présentant donc l'un des plus hauts scores d'applicabilité (juste après l'échelle lourd–léger). L'analyse statistique des données des tests de perception eux-mêmes (où les participants devaient évaluer 100 extraits musicaux suivant les 12 échelles jugées les plus pertinentes) permet notamment d'examiner les corrélations entre échelles. Ainsi, pour l'échelle chaud–froid, les plus fortes corrélations se produisent pour les échelles acoustique–synthétique (0,74), moelleux–dur (0,69) et sans couleur–coloré (-0,69). Cela suggère que la qualité « froide » d'un son s'appliquerait à un son synthétique, dur et sans couleur. Avec les autres échelles, les corrélations sont moins fortes, mais elles permettent de compléter le portrait du son froid, qui serait aussi plus brillant que sombre et plus creux que plein<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Les termes donnés dans l'article sont « sharp–blunt, smooth–rough, soft–hard, light–heavy, warm–cold and wet–dry ».

<sup>4</sup> L'échelle sémantique qui nous intéresse ici tout particulièrement, l'échelle « chaud–froid », est donc considérée dans cette étude comme faisant partie de l'univers des sensations tactiles, bien que les récepteurs de la température soient de nature très différente des mécanorécepteurs qui captent la pression exercée sur la peau. Cependant, c'est par la peau que le toucher et la thermoception se rejoignent, d'un point de vue expérimental, puisqu'elle est le siège commun de leurs récepteurs respectifs. Il est donc justifié dans ce contexte d'avoir intégré l'échelle relative à la thermoception à cet ensemble de qualités que l'on peut percevoir par contact de la peau.

<sup>5</sup> Les adjectifs donnés dans l'article sont en réalité (1) heavy–light, (2) warm–cold, (3) soft–hard, (4) dark–bright, (5) simple–complex, (6) colorful–colorless, (7) wide–narrow, (8) strong–weak, (9) acoustic–synthetic, (10) full–empty, (11) gentle–harsh, (12) high energy–low energy. Pour la troisième échelle, nous avons choisi de traduire « soft » par « moelleux » car cet adjectif décrit de façon moins équivoque le contraire de « dur ». L'échelle « wide–narrow » est traduite par « large–mince » (plutôt que par « étendu–étroit ») car ces descripteurs sont plus courants dans le lexique des musiciens. De même, le terme « empty » de la dixième échelle est traduit ici par « creux » plutôt que par « vide ».

<sup>6</sup> Les mêmes chercheurs ont mené une étude similaire (Alluri et Toiviainen 2012) sur des groupes de participants non musiciens de cultures différentes (Occidentaux vs Indiens) et avec des musiques propres à ces cultures. Les résultats obtenus pour ces deux groupes d'auditeurs sont équivalents.

**Figure 2 :** Corrélations entre échelles sémantiques issues de l'étude d'Alluri et de Toiviainen (2010, 230).

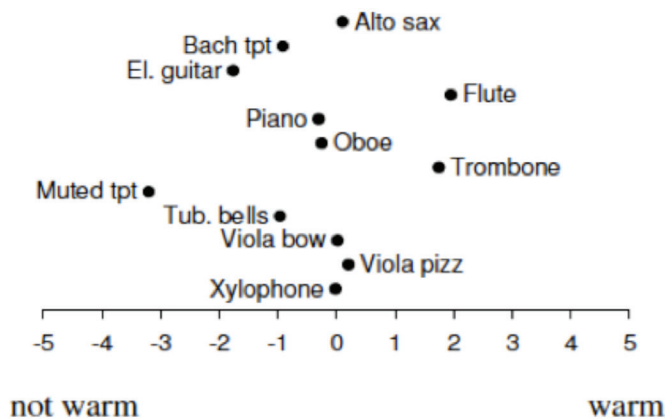
**TABLE 6.** Inter-Scale Correlations.

	Colorless Colorful	Warm Cold	Dark Bright	Acoustic Synthetic	Soft Hard	Strong Weak	Empty Full
Warm-Cold	-.69***						
Dark-Bright	.82***	.41***					
Acoustic-Synthetic	-.71***	.74***	.44***				
Soft-Hard	-.25***	.69***	.00	.53***			
Strong-Weak	.04	.48***	-.08	-.38***	.89***		
Empty-Full	.58***	-.30**	.43***	-.21*	.23*	.52***	
High Energy- Low Energy	-.19	-.32**	.35***	-.23*	.82***	.90***	.64***

\* $p < .05$ , \*\* $p < .01$ , \*\*\* $p < .001$

Une troisième étude (Disley et al. 2006) apporte de nouveaux éléments à notre investigation sur l'identité du son froid. L'expérience principale de cette étude est similaire aux deux précédentes, à une exception près: les échelles sémantiques sont unipolaires plutôt que bipolaires (de « non brillant » à « brillant » plutôt que de « sombre » à « brillant »). Par ailleurs, les extraits sonores sont des enregistrements de sons instrumentaux de haute qualité, représentant différentes familles d'instruments. Ainsi, 12 sons instrumentaux ont été évalués suivant 15 échelles définies sur la base des adjectifs suivants: brillant, clair, chaud, mince, rêche, morne, nasal, métallique, boisé, riche, doux, résonnant, percussif et évolutif<sup>7</sup>. Les résultats de l'analyse des données concernant l'échelle relative à la chaleur fournissent une évaluation des 12 sons instrumentaux, présentés en dehors de tout contexte musical. Le trombone et la flûte sont évalués parmi les sonorités les plus chaudes, tandis que la trompette avec sourdine et la guitare électrique et les cloches tubulaires se rangent du côté des sonorités froides (voir Figure 3).

**Figure 3 :** Moyennes des évaluations chiffrées de 12 sons instrumentaux suivant l'échelle de chaleur (Disley et al., 2006, p. 64).



Dans le cadre de nos recherches réalisées auprès d'instrumentistes classiques (Traube 2004), nous avons collecté des descriptions libres au sujet d'un grand nombre de qualificatifs communément employés pour décrire le timbre instrumental. Ces descriptions sont complémentaires aux évaluations chiffrées selon des échelles sémantiques car elles nous fournissent des nuances de sens et précisent le contexte. Nous avons pu constater que la chaleur du son était une qualité très recherchée par les instrumentistes, en particulier pour l'interprétation des répertoires classique et romantique. La chaleur est souvent associée à la rondeur et à la plénitude du son, deux qualités de prédilection pour ces répertoires. En revanche, le qualificatif « froid » ne semble pas très présent dans le lexique descripteur du timbre employés par les instrumentistes classiques, mais en investiguant la nature du son chaud, nous pourrions mieux cerner son opposé.

Examinons quelques exemples de descriptions du son *chaud*, telles que formulées par des guitaristes classiques ayant participé à l'une de nos études sur la perception et la production du timbre<sup>8</sup>:

[GUITARISTE n° 1] C'est un son rond qui dégage beaucoup d'harmoniques graves mais en ayant quand même quelques aigus. J'ai retrouvé cette sonorité sur des guitares en cèdre. [...] On peut retrouver ce son en jouant aussi au milieu de la rosace. Il faut cependant mettre beaucoup de pulpe et très peu d'ongle. Synonyme: chocolaté / Antonyme: cassant, vitré.

[GUITARISTE n° 2] Timbre quelque peu feutré, sensuel et avec une légère rondeur. Ce timbre exprime une délicatesse très vivante, ce qui me rappelle, de façon imagée, les chauds couchers de soleil d'été. On l'obtient en inclinant légèrement l'intérieur des doigts vers les cordes et en attaquant

<sup>7</sup> Les adjectifs utilisés dans ces tests de perception effectués auprès de participants anglophones étaient «bright, clear, warm, thin, harsh, dull, nasal, metallic, wooden, rich, gentle, ringing, pure, percussive and evolving» (Disley et al. 2010, 63).

<sup>8</sup> Les 22 guitaristes participant à cette étude devaient choisir 10 termes qu'ils utilisent régulièrement pour la description du timbre de leur instrument, ils devaient définir ces termes (expliciter la qualité sonore) et expliquer comment ces timbres sont produits sur l'instrument. On leur demandait finalement de fournir des synonymes et des antonymes.

relativement doucement sur la rosace. Je trouve plus facile de l'obtenir en buté.

L'analyse et la synthèse de l'ensemble des descriptions que nous avons collectées nous fournit le portrait suivant : le son chaud est rond, feutré, ample, riche, plein. Le son froid serait ce que le son chaud n'est pas : sec, vitreux, mince et cassant.

Poursuivons notre exploration de ces verbalisations libres avec le cas du timbre *métallique* qui est, dans la description suivante, clairement associé à la froideur d'un son.

[GUITARISTE n° 3] On peut qualifier le timbre de « métallique » quand on peut discerner l'utilisation d'un effet particulier qui rassemble les timbres suivants : mince, cassant, piquant, dur, *froid*. On obtient ce son en attaquant la corde tout près du chevalet (pont) ce qui donne l'effet plus croustillant. Plus on s'éloigne du chevalet, plus le timbre deviendra chaleureux et rond. Contraire : chaleureux, rond, crémeux. Synonyme : *froid*, coupant.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette analogie entre le caractère métallique et le caractère froid d'un son pourrait provenir d'une qualité intrinsèque des métaux : leur grande conductivité thermique. Au toucher, une surface métallique est en effet perçue comme étant plus froide qu'une surface moins conductrice de la chaleur (comme le bois par exemple), puisque notre chaleur est transmise et dissipée plus facilement.

Dans la description suivante, le guitariste oppose le son *chaud* au son *vitreux* qu'il définit comme suit :

[GUITARISTE n° 4] Ce qualificatif évoque pour moi un son ayant subi l'influence de certaines innovations technologiques. Le premier exemple me venant à l'esprit est une guitare ayant déjà un tempérament clair, sur laquelle on installe des cordes de forte tension ayant une tendance à développer une sonorité synthétique (ex : savarez alliance). Mon second exemple serait un album de guitare complètement enregistré et mixé en numérique. La netteté se dégageant de cette technologie est parfois telle que la guitare en vient aussi à sonner comme de la vitre. Le son ne perd cependant pas du tout de sa luminosité ! Curieusement, un fossé semble exister entre notre génération (génération numérique) et celle nous précédant (principalement analogique). Ayant grandi avec la « pureté » du son provenant du CD, je n'ai aucun problème de tolérance envers une sonorité vitreuse et je dirais même qu'à la limite, ça me plaît. À l'opposé, demandez à mon père s'il préfère le son vinyle à celui d'un disque compact et vous pourrez être certain que le 33-tours sera placé en premier. J'en viens donc à dire que selon moi, le timbre sonore subit une évolution et celle-ci va de pair avec la technologie [...]. L'antonyme de choix serait : chaud.

Dans cette description est évoquée la classique opposition entre le son chaud du disque vinyle et le son cristallin, plus froid, de l'enregistrement numérique de haute qualité<sup>9</sup>.

Cet ensemble de descriptions vient compléter le portrait plus abstrait et décontextualisé que nous avons pu constituer

à partir des études basées sur les échelles sémantiques. Il nous reste encore à identifier les mécanismes perceptifs qui seraient à l'origine de la perception de la chaleur d'un son. La clé de ce mystère, nous l'avons peut-être... « sur le bout de la langue ».

### Les gestes phonétiques sous-jacents à la description du timbre

Dans une autre étude que nous avons menée (Traube et Depalle 2004), nous avons demandé à des musiciens de vocaliser des sons de guitares. Les onomatopées produites par les 9 participants sont transcrites dans le tableau ci-dessous, à l'aide la notation phonétique. On peut remarquer que le son *sul ponticello* (pincé à proximité du chevalet), aussi qualifié de froid, métallique et cassant, est vocalisé à l'aide de la voyelle nasale « in » (comme dans « vin ») par la grande majorité des participants. Par contre, le timbre rond, aussi qualifié de chaud et velouté, est vocalisé à l'aide de voyelles rondes et ouvertes, tel que le « o ouvert » (comme dans « or »).

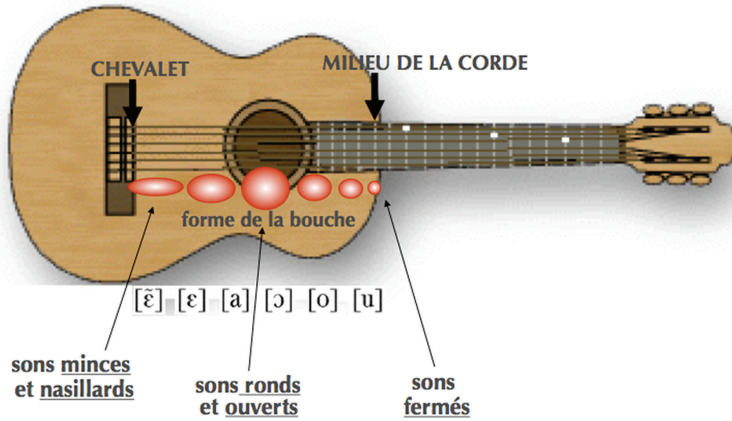
Figure 4 : Transcription phonétique de l'imitation vocale de 4 timbres joués à la guitare (*sul ponticello*/très métallique, cuivré, rond et *sul tasto*/creux).

	Ponticello	Brassy	Round	Tasto
# 1	tẽ	tõ	ta	tø
# 2	tẽ-ti	d[ẽ-ã]	bã	bwõ
# 3	kẽ	pã	dɔ	bã
# 4	kẽ	tɛ-tõ	tɔ	dã
# 5	[k-t]ai	[d-p]aw	dɑ-dɔ	dã
# 6	kẽ	gõ	tɔ	dø
# 7	dẽ-kẽ	t[ã-õ]	dõ-tõ	gu-du
# 8	kẽ	tsã-pã	dɔ-tɔ	θõ
# 9	kẽ	tɛ	ta	bu

Pour passer du timbre *sul ponticello* au timbre *sul tasto*, le guitariste doit varier plusieurs paramètres du geste instrumental, dont le point de pincement de la corde, du chevalet vers la touche. Sur la figure ci-dessous sont représentées les voyelles dominantes des imitations vocales, tout au long de la corde. Près du chevalet où sont produits les sons métalliques et froids, on retrouve la vocalisation « in ». On peut constater que les mêmes qualificatifs s'appliquent à description du timbre de la guitare et de son imitation vocale. En effet, le voyelle « in » est un son mince et nasal, tout comme l'est le son *sul ponticello* d'une guitare. Le son « ou » (comme dans « loup ») est à la fois rond et creux, comme l'est le son *sul tasto* d'une guitare.

<sup>9</sup> Dans le domaine des technologies musicales, on peut maintenant trouver des logiciels spécialisés qui permettent de « donner de la chaleur » à un enregistrement numérique, en reproduisant les caractéristiques timbrales du matériel analogique (comme par exemple le logiciel HEAT de la compagnie Avid).

**Figure 5 :** Gestes phonétiques sous-jacents à la description verbale du timbre de la guitare classique (Traube 2004).



On voit donc ici que l'appareil vocal de l'auditeur peut jouer un rôle dans la perception des sons instrumentaux. Suivant la théorie de la perception motrice de la parole, les sons vocaux seraient perçus aux travers des configurations articulatoires qui leur donnent naissance (Liberman et Mattingly 1985). De même, les sons instrumentaux, qui partagent un grand nombre de caractéristiques acoustiques avec les sons vocaux (hauteur définie, harmonicité du timbre, présence de résonances analogues à des formants, transitoires d'attaque, etc.), seraient perçus non seulement sur le plan strictement acoustique, mais aussi au travers des articulateurs de l'appareil phonatoire, comme si nous étions enclins, de façon spontanée et irrépressible mais silencieuse, de reproduire avec notre voix les sons que nous entendons. Ainsi, un son *sul ponticello* serait perçu comme mince et nasal car ce son évoquerait chez l'auditeur un positionnement de ses articulateurs dans une configuration lui permettant de produire un son mince et nasal, tel que le «in» (voyelle qui serait utilisée spontanément pour imiter vocalement le son *sul ponticello*). Notre appareil phonatoire peut donc servir d'«interprète» pour l'appréciation de la qualité des sons instrumentaux.

Nous terminerons notre investigation sur un constat important au sujet de cet organe distinctif qui permet aux êtres humains de communiquer par la parole. Il faut en effet se rappeler ici que la partie supérieure de l'appareil phonatoire – le pharynx, la bouche (langue, palais mou) et le nez – est engagée dans une autre fonction biologique importante, fonction qui est d'ailleurs préalable à la production de la parole : l'identification et l'appréciation des aliments, par le sens du goût et de l'odorat. On pourrait donc émettre l'hypothèse que les descripteurs verbaux du timbre instrumental empruntés au domaine des saveurs ou des textures alimentaires, comme par exemple mielleux, laiteux, crémeux, gras, velouté ou chocolaté<sup>10</sup>, qui font tous

partie du champ lexical du son «chaud» (Traube 2004), s'appliquent de façon spontanée à la description des sons instrumentaux qui induiraient chez l'auditeur une configuration articuloire similaire. Un aliment doux et velouté, associé en général à une expérience positive, provoquera un effet de détente dans la bouche (Steiner 2001) menant à une ouverture et à un arrondissement des lèvres. En revanche, un aliment acide provoquera une tension des articulateurs – un étirement des lèvres et un retoussement du nez – amenant une configuration articuloire proche de celle d'une voyelle mince et nasillarde telle qu'un «in» très nasalisé. Cela expliquerait pourquoi un son très métallique serait perçu d'une part comme étant nasal (analogie vocale) et d'autre part comme étant aigre (analogie gustative). Et pour expliquer l'association entre le caractère métallique et le caractère froid d'un son, il y aurait peut-être un autre point de connexion physiologique, en complément de la transposition à la perception auditive de notre interaction tactile avec les matières métalliques conductrices de la chaleur. En effet, cette proximité sémantique pourrait aussi s'expliquer par l'existence d'un lien physiologique entre la thermoception et le goût. Tout comme la peau, la langue comprend des neurones sensibles à la chaleur qui contribuent au codage du goût. Une étude en neurophysiologie du goût mené par Cruz et Green (2000) a abouti à des résultats assez surprenants : un réchauffement de la langue induit une sensation sucrée alors d'un refroidissement de la langue induit une sensation acide. Devrions-nous donc toujours nous étonner de retrouver dans le champ lexical du son chaud des descripteurs du timbre tels que chocolaté, mielleux ou encore *sweet* en anglais, et dans le champ lexical du son froid, les qualificatifs aigres et acides ?

## Conclusion

À la lumière des connaissances scientifiques que nous apportent les domaines de la linguistique, la psychoacoustique, de la psychologie de la musique et de la neurophysiologie, nous pouvons dresser un portrait assez général du son froid. Plus précisément, nous pouvons identifier les caractéristiques des sons qui pourraient être perçus comme étant froids dans un contexte neutre (sons isolés présentés en dehors de tout contexte musical). Ainsi, le son froid serait plutôt aigu, fort, de timbre mince et lisse (sans vibrato), de caractère métallique ou synthétique, plutôt brillant que sombre et plutôt creux que plein. Il serait aussi associé à des sonorités aigres et âpres. Il est cependant possible qu'un son plus grave, moins fort, plus rond et plus

<sup>10</sup> Tous ces qualificatifs ont été repérés dans le cadre de nos recherches sur la verbalisation du timbre des instruments de musique, en particulier de la guitare classique.

vibré puisse évoquer le froid, mais il faudrait alors que le contexte musical et surtout extra-musical (les notes de programme d'un concert par exemple) influe sur l'auditeur pour éveiller dans son imaginaire cette association avec le froid. Par ailleurs, le champ lexical de la thématique du froid peut inclure différentes manifestations physiques de la transformation de l'état de l'eau liquide sous l'action d'un abaissement de la température sous le point de congélation : la glace, le givre ou la neige. Alors que la glace est une matière dure, cassante et vitreuse, le givre se manifeste sous la forme de fines structures dentelées et ciselées. La neige, quant à elle, peut aussi prendre différentes formes, et possède elle-même un champ lexical varié. On peut penser aux épais flocons qui tombent doucement par une journée d'hiver calme ou à la fine neige poudreuse d'un blizzard qui fouette le paysage par une journée de tempête. La mise en sons de ces images hivernales pourrait donc prendre des formes très variées.

Par cet article, nous avons voulu montrer qu'au-delà de la mise en contexte musicale des sons, il existe des mécanismes d'intégration multisensorielle qui nous permettent d'associer, de façon spontanée et universelle (puisque basée sur des contraintes physiologiques) les différentes perceptions que nous faisons du monde qui nous entoure par l'intermédiaire de tous nos sens. La perception auditive est ainsi nourrie d'analogies provenant de l'expérience coïncidente de signaux visuels, tactiles, gustatifs mais aussi thermiques, et entre lesquels se tisse un riche réseau de connexions sémantiques.

## RÉFÉRENCES

ALLURI, Vinoo et Petri TOIVIAINEN (2010). «Exploring perceptual and acoustical correlates of polyphonic timbre», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 27, n° 3, p. 223-242.

ALLURI, Vinoo et Petri TOIVIAINEN (2012). «Effect of enculturation on the semantic and acoustic correlates of polyphonic timbre», *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, vol. 29, n° 3, p. 297-310.

CORTOT, Alfred (1979). *Cours d'interprétation*, Éditions Slatkine, Suisse.

CRUZ, Aberto et Barry G. GREEN (2000). «Thermal stimulation of taste», *Nature*, vol. 403, p. 889-892.

DISLEY, Alastair C., David M. HOWARD et Andrew D. HUNT (2006). «Timbral description of musical instruments», *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition*, Bologne, Italie, p. 61-68.

DUBOIS, Danièle (2009). *Le Sentir et le Dire: Concepts et méthodes en psychologie et linguistique cognitives*, L'Harmattan, Paris.

EITAN, Zohar et Inbar ROTHSCCHILD (2010). «How music touches: Musical parameters and listeners' audiotactile metaphorical mappings», *Psychology of Music*, vol. 39, n° 4, p. 449-467.

HENSEL, Herbert (1976). «Functional and structural basis of thermoreception», dans A. Iggo and O.B. Ilyinsky, Editor(s), *Progress in Brain Research*, Elsevier, vol. 43, p. 105-118.

LIBERMAN, Alvin M. et Ignatius G. MATTINGLY (1985). «The motor theory of speech perception revised», *Cognition*, vol. 21, n° 1, p. 1-36.

MÂCHE, François-Bernard (2000). *Un demi-siècle de musique, et toujours contemporaine*, Paris/Montréal, L'Harmattan.

PEACOCK, Kenneth (1985). «Synesthetic perception: Alexander Scribin's color hearing», *Music Perception*, vol. 2, n° 4, p. 483-506.

ROEDERER, Juan G. (2008). *The Physics and Psychophysics of Music: An Introduction*, New York, Springer.

RUSSO, Franck A., Paolo AMMIRANTE et Deborah I. FELS (2012). «Vibrotactile discrimination of musical timbre», *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, vol. 38, n° 4, p. 822-826.

SOTO-FARACO Salvador et Gustavo DECO (2009). «Multisensory contributions to the perception of vibrotactile events», *Behavioral Brain Research*, vol. 196, p. 145-154.

STEINER, Jacob E., Dieter GLASER, Maria E. HAWILO et Kent C. BERRIDGE (2001). «Comparative expression of hedonic impact: affective reactions to taste by human infants and other primates», *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, vol. 25, n° 1, p. 53-74.

TRAUBE, Caroline (2004). «An interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar». Thèse de doctorat (PhD in Music Technology), Université McGill.

TRAUBE, Caroline et Philippe DEPALLE (2004). «Phonetic gestures underlying guitar timbre description», Actes de colloque ICMPC'04, *International Conference on Music Perception and Cognition*, Evanston, États-Unis, p. 658-661.



## L'évocation de la glace et du froid par le timbre de la flûte dans *Icicle* de Robert Aitken

Marie-Hélène Breault  
(Matralab et Université Concordia)

**A**u fil des ans, j'ai eu l'occasion d'interpréter à plusieurs occasions le solo de flûte *Icicle* du flûtiste et compositeur canadien Robert Aitken (1939- ). Composée en 1977, cette courte pièce d'une durée d'environ trois minutes est dédiée Dianne, la fille du compositeur, qui est également flûtiste. Le présent article rend compte du travail d'interprétation réalisé en amont de ma plus récente prestation. Celle-ci a eu lieu le 21 janvier 2012, dans le cadre d'un concert intitulé *Aurores boréales*, présenté par Erreur de type 27, au Musée national des beaux-arts du Québec<sup>1</sup>.

*Icicle* constitue un objet d'étude intéressant pour tout interprète ou tout chercheur préoccupé par la question de la signification du timbre instrumental. On y retrouve en effet diverses techniques contemporaines de jeu qui permettent de produire une grande variété de couleurs sonores évoquant, comme le titre le suggère, la glace, sa transparence, sa cristallinité et l'univers du froid. Jennifer Brimson Cooper indique à propos de l'œuvre que «Aitken [y] utilise une variété de trilles de timbre et de gestes microtonaux [...] afin d'évoquer "la fragilité et la translucidité de la glace et l'aspect tranchant et pointu des glaçons"»<sup>2</sup> (Brimson Cooper 2012, 69-70).

La question de la signification du timbre de la flûte est, depuis plusieurs années, au cœur de ma démarche en tant qu'interprète-chercheur. En témoignent les travaux que j'ai réalisés sur les liens entre le timbre de la flûte et le personnage instrumental de la chatte-flûtiste, issu de l'opéra *Samedi de Lumière* (1981-83) de Karlheinz Stockhausen (Breault 2007). Le processus d'interprétation d'*Icicle* s'inscrit dans la lignée de ces recherches. Il m'a amené à réfléchir à la question de la signification du timbre de mon instrument à partir d'un nouvel axe de recherche, un « axe de température » du timbre instrumental.

Cet article vise donc à rendre compte d'un parcours de réflexion et d'interprétation. Il comportera cinq grandes

parties. Dans la première partie, les orientations méthodologiques seront présentées. Dans la deuxième partie, les théories sur le timbre au travers desquelles s'inscrivent mes investigations seront exposées. Dans la troisième partie, une classification des techniques contemporaines de jeu sera présentée. La quatrième partie traitera, quant à elle, des différentes techniques de jeu évoquant l'univers de la glace dans *Icicle*, telles que notées par le compositeur dans la partition. Enfin, la cinquième partie permettra de présenter les techniques ajoutées au cours du processus d'interprétation pour maximiser l'impact des effets sonores produits par les techniques prescrites par le compositeur. La conclusion permettra d'expliquer l'impact de ces recherches sur le processus d'appropriation de l'œuvre et sur l'expression d'une forme de créativité propre à l'interprétation.

### Orientations méthodologiques privilégiées

Traiter d'une œuvre musicale à partir d'une perspective d'interprète-chercheur exige une posture méthodologique différente de celles que propose la musicologie traditionnelle. Contrairement au musicologue, qui étudie, la plupart du temps, un objet de recherche qui lui est extérieur, l'interprète-chercheur est investi personnellement dans ses questions de recherche. C'est souvent sa propre pratique artistique et interprétative qu'il étudie. C'est à partir de son expérience personnelle et des découvertes qu'il y fait, souvent à tâtons et de manière intuitive, qu'il développe ses questions de recherche. À cet égard, la démarche heuristique fournit à l'interprète-chercheur un cadre méthodologique adéquat. Dans le cadre de cet article, l'heuristique est comprise comme un type de recherche qui « part du principe que nous ne pouvons réellement connaître un phénomène qu'à partir de nos catégories propres d'analyse, lesquelles dérivent de notre expérience personnelle de la réalité [...] [l]a première étape de toute recherche s'impose ainsi comme la recherche

<sup>1</sup> Ce programme était donné en écho à l'exposition de la collection d'art inuit Brousseau, présentée en permanence au Musée national des beaux-arts du Québec, depuis 2005.

<sup>2</sup> Ma traduction de cet extrait : Aitken uses a variety of timbral trills and microtonal gestures [...] to evoke the character of « fragility and translucence of ice and the pointed sharpness of icicles ».

au niveau de sa propre expérience, avant d'aller vers celle des autres. L'approche exige du chercheur qu'il ait eu une expérience intense du phénomène étudié» (Paillé 2009, 218).

D'autres auteurs se sont penchés sur la notion d'heuristique, notamment Peter Erik Craig. En 1978, il a délimité, dans sa thèse de doctorat intitulée «*The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the inner World of Teaching*», ce qu'il nomme la «méthode heuristique». Pour cet auteur, la méthode heuristique est «une approche en sciences humaines basée sur la découverte et mettant en valeur l'individualité, la confiance, l'intuition, la liberté et la créativité» (Craig 1978; traduction française dans Hamein 1988, 1). Craig indique aussi que «[l]a principale caractéristique de la méthode heuristique consiste en l'accent mis sur le processus interne de la recherche et sur l'individu en tant que principal instrument de description et de compréhension de l'expérience humaine» (Craig 1978; traduction française dans Hamein 1988, 2). Le modèle de Craig comporte quatre étapes pouvant être résumées en ces termes: 1. la question – être conscient d'un problème ou d'un intérêt ressenti de manière subjective; 2. l'exploration du problème à travers l'expérience; 3. la compréhension – clarifier, intégrer et conceptualiser les découvertes faites lors de l'exploration; 4. la communication – étape ultime qui réfère à l'articulation des découvertes par le chercheur afin de les communiquer à autrui (Craig 1978; traduction française dans Hamein 1988, 20).

Dans le cas du processus d'interprétation d'*Icicle*, la première étape correspond au développement de la conscience d'un intérêt pour la question de l'évocation de la glace par le timbre de la flûte. La deuxième étape consiste en l'exploration de cette question à travers l'expérience pratique d'interprétation de l'œuvre. Au cours de cette étape, l'axe de «température» du timbre de la flûte a été identifié et des techniques et des modes de jeux ont été essayés et comparés. La troisième étape a été marquée par la mise en perspective des découvertes issues de la pratique interprétative avec des théories sur le timbre instrumental et l'analyse des techniques de jeu employées dans *Icicle* au regard de catégories spécifiques. Enfin, la quatrième étape permet la communication des connaissances découvertes par le biais de cet article.

### **La question du timbre à partir d'une perspective d'interprète-chercheur**

Dans un article concluant le recueil de référence intitulé *Le timbre, métaphore pour la composition*, Pierre Boulez note que la recherche sur le timbre est marquée par deux tendances:

D'une part, une façon objective, scientifique, hors du langage, sans critère d'esthétique à proprement parler; d'où

une extrême difficulté à remonter du quantitatif au qualitatif. On décrit, avec graphiques à l'appui, nombre de phénomènes acoustiques; quant à la qualité d'intégration du son et du timbre dans l'ordre de la composition, elle est absente de ces mesures. Même lorsqu'on se préoccupe de la perception du phénomène sonore et de la qualité de cette perception, il s'agit d'une perception isolée, déliée d'un contexte quelconque. Dans cette approche, la valeur proprement artistique du timbre me semble fondamentalement oubliée. D'un autre côté, s'impose la façon subjective, artistique, d'aborder le timbre comme composante du langage avec les critères esthétiques et formels qui s'y rapportent: d'où la difficulté inverse, voire l'impossibilité de relier le sentiment instinctif du qualitatif à une estimation plus raisonnée du quantitatif (Boulez 1985-91, 541).

En d'autres termes, Boulez exprime que «c'est la fonction du timbre par rapport à la composition, et, encore plus, l'affectivité que crée la perception du timbre dans le contexte de l'œuvre» (Boulez 1985-91, p. 541) qui intéresse le musicien. La perspective privilégiée dans cet article, subjective et ancrée dans un contexte esthétique, correspond à cette seconde approche formulée par Boulez. J'aborderai ainsi le timbre comme composante d'un langage, en m'intéressant à sa fonction expressive et à son pouvoir d'évocation, par conséquent à ce que Boulez désigne comme étant son *affectivité*. Cependant, cela s'effectuera à partir d'un point de vue centré sur la flûte.

Attribut de la perception, le paramètre du timbre appartient traditionnellement, du moins dans le domaine de la musique instrumentale, au domaine de l'interprète. Contrairement aux hauteurs et aux durées qui sont notées de façon symbolique sur une partition, le timbre est un paramètre «concret» du son. Il se manifeste par l'actualisation de la partition dans le monde physique et réel. C'est ainsi par le timbre que s'exprime l'interprète de façon unique et personnelle. Jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle, en musique savante occidentale, le timbre est en effet rarement noté, non déterminé par le compositeur, et laissé, la plupart du temps, à la discrétion de l'interprète. En outre, lorsque le timbre est noté, les indications concernant ce paramètre sont généralement de nature qualitative (adjectifs, métaphores, comparaisons, analogies) plutôt que quantitative (indication d'un doigté particulier). Puisqu'il est rarement noté et déterminé et qu'il est qualitatif, plutôt que quantitatif, le timbre représente donc une zone de liberté pour l'interprète, dans son rapport à l'œuvre et au compositeur. Et même dans le cas d'une œuvre d'un compositeur comme Aitken, qui réalise dans une certaine mesure une quantification du timbre de la flûte grâce à l'emploi de doigtés alternatifs spécifiques notés dans la partition, il n'en demeure pas moins que l'interprète possède tout de même une certaine marge de manœuvre en ce qui concerne le timbre.

Jean-Claude Risset, figure centrale de la recherche sur le timbre du fait de sa double carrière comme compositeur et chercheur en physique acoustique, rappelle que « loin de se limiter aux aspects spectraux, le timbre est [...] un attribut complexe, qui ramasse divers aspects liés à l'identité et à la qualité du son » (Risset 2004, 146). Désignant un phénomène multidimensionnel, le terme *timbre* dénote donc plusieurs niveaux de définitions qu'il convient de distinguer. Il s'agit là de l'une des principales difficultés inhérentes à la problématique du timbre. S'inspirant de diverses réflexions sur le timbre formulées par des auteurs tels Michèle Castellengo et Danièle Dubois, Jeremy Marozeau, dans sa thèse de doctorat intitulée *L'effet de la fréquence fondamentale sur le timbre*, explicite trois grands niveaux de définition du timbre instrumental: le *timbre-identité*, le *timbre-individualité* et le *timbre-qualité*.

Marozeau définit le *timbre-identité* comme « [servant] à désigner les propriétés permettant la reconnaissance d'une catégorie de sources sonores: le timbre d'une guitare, d'un violon, d'une voix d'homme [...] ». Il ajoute que « [le] timbre caractérise ici une impression sonore générale: toutes les guitares ont le même timbre, quelles que soient les caractéristiques de l'instrument, du musicien, de la nuance ou de la note jouée » (Marozeau 2004, 11). À propos du *timbre-individualité*, Marozeau mentionne que « Le timbre peut être utilisé afin de caractériser une source particulière. On parle par exemple du timbre de sa première guitare, de la voix d'une personne, d'un musicien... Le timbre caractérise encore une impression globale mais limitée à une source unique ou [à] une association: source + musicien. » (Marozeau 2004, 11). C'est ce niveau de l'individualité qui permet de distinguer entre le timbre de Robert Aitken et celui de sa fille Dianne, ou encore, de différencier les deux timbres que j'obtiens en utilisant deux flûtes de facture différente, ou même, pour raffiner davantage ce niveau, deux embouchures de coupe différente.

Enfin, en ce qui concerne le *timbre-qualité*, Marozeau affirme que :

[...] [le] timbre est utilisé en psychoacoustique afin de désigner une qualité perceptive au même titre que la hauteur ou la sonie. Dans ce sens, il caractérise la perception d'un son par d'autres qualités que la hauteur, la durée, la sonie ou la localisation. On parle par exemple du timbre d'un son, d'une note d'un instrument, d'une voyelle... Le troisième usage est nécessaire pour l'analyse des deux autres. En effet, l'identité d'un instrument ou d'une personne se base sur l'ensemble des timbres-qualités émis par cet instrument (Marozeau 2004, 11-12).

À partir de ma perspective d'interprète et en convoquant l'axe imaginaire de température du timbre, je m'intéresse au timbre de la flûte en tant que timbre-qualité et je propose

une qualification des différents types de timbres que l'on retrouve dans la partition d'*Icicle*.

## Classifications des techniques contemporaines de jeu

Les techniques contemporaines de jeu permettent de produire des variantes dans le timbre de la flûte, au niveau de la qualité. Les grands pédagogues de la flûte contemporaine tels Robert Dick et Pierre-Yves Artaud ont proposé diverses classifications de ces techniques de jeu. Afin d'explicitier mon propos, je m'appuierai sur la classification proposée par Pierre-Yves Artaud (Artaud 1986, p. 74-78). Artaud distingue entre trois grandes catégories de techniques contemporaines: 1. les techniques liées au jeu traditionnel; 2. les techniques utilisant la résonance des tuyaux; 3. les techniques intermédiaires. Les techniques liées au jeu traditionnel (première catégorie) comprennent les différentes formes de vibrato (traditionnel, de diaphragme, de lèvres ou de tête), le *Flutterzunge*, les sons partiels (aussi appelés sons harmoniques), les *bisbigliandi* (aussi appelés *yellow tremolos* ou trilles de timbre), les micro-intervalles, les *glissandi*, les sons multiphoniques, le jeu avec l'embouchure seule et l'utilisation simultanée de la voix et de la flûte. Les techniques utilisant la résonance des tuyaux (deuxième catégorie) comprennent les *pizzicati*, les percussions de clefs, les *tongue-rams*, les *jet whistles* et les sons de trompette (aussi appelés sons de trombone). Enfin, Artaud classe dans les techniques intermédiaires (troisième catégorie) les *whistle tones* et les sons éoliens. Les techniques contemporaines identifiées par Artaud permettent toutes de varier, de différentes manières, le timbre de l'instrument. Cette classification est utile et pertinente du point de vue de l'instrumentiste. Étant basée sur une expérience concrète de la pratique et de l'enseignement de la flûte, elle réfère à des notions aisément compréhensibles pour l'interprète. Il peut cependant être intéressant d'examiner la classification d'Artaud, dans un contexte théorique plus général, comme par exemple en cherchant à comprendre à quel archétype instrumental correspond chacune des techniques contemporaines identifiées. Jean-Claude Risset définit deux grands archétype instrumentaux, soit l'archétype *voix* et l'archétype *percussion*, desquels découlent deux grandes familles d'instruments de musique. À l'archétype *voix* sont associés les instruments pour lesquels « l'interprète doit conduire le son de façon continue – c'est le cas de la voix humaine, des instruments à vents et des cordes frottées » (Risset 2004, 142). À l'archétype *percussion*, sont associés les instruments pour lesquels « l'interprète ne contrôle le son qu'à son début, le fonctionnement physique de l'instrument déterminant son devenir ultérieur – c'est le cas des instruments à percussions, mais aussi du clavecin, du piano, du luth et de la guitare » (Risset 2004, 142). Autrement

dit, il y aurait, d'une part, les instruments à résonance forcée (instruments à vent, instruments à cordes frottées), et d'autre part, les instruments à résonance naturelle (instruments à cordes frappées et pincées, percussions).

La première catégorie identifiée par Artaud correspondrait à l'archétype *voix*. Les techniques liées au jeu traditionnel font effectivement appel à un mode de jeu amenant l'instrumentiste à conduire le son de façon continue et elles exploitent la dimension mélodique de la flûte. La deuxième catégorie identifiée par Artaud comprend à la fois des techniques correspondant à l'archétype *voix* et à l'archétype *percussion*. Les *jet whistles* et les sons de trompette font appel à une conduite continue du son. Ces techniques exigent cependant du flûtiste une utilisation de l'embouchure similaire à celle d'un cuivre, en position couverte. Cette position correspond à une utilisation non conventionnelle de la résonance du corps de la flûte, ce qui explique qu'Artaud les classe dans la deuxième catégorie même si elles permettent de conduire le son de façon continue. Quant aux *pizzicati*, percussions de clefs et *tongue-rams*, il s'agit de techniques qui correspondent à l'archétype *percussion*. Dans le cas des *pizzicati* et *tongue-rams*, l'effet percussif est produit par la langue tandis que dans le cas des percussions de clés, ce sont les doigts qui produisent la percussion en martelant les clés. Les techniques *intermédiaires* sont quant à elles liées au jeu traditionnel tout en nécessitant une utilisation non conventionnelle de la résonance du corps de la flûte. Les *whistles tones* et les sons éoliens permettent en effet de conduire un son de façon continue, mais elles nécessitent une position d'embouchure plutôt découverte et une orientation de la projection du jet d'air légèrement au-dessus du trou de l'embouchure.

### Analyse des techniques contemporaines de jeu dans *Icicle*

Dans *Icicle*, les techniques utilisées appartiennent à la première catégorie identifiée par Pierre-Yves Artaud, soit les techniques liées au jeu traditionnel et elles relèvent de l'archétype *voix*. La particularité la plus frappante de cette partition est de comporter deux portées. Ce type de notation est plutôt inusité dans le cas des œuvres pour flûte : la nature monodique de l'instrument, dans son utilisation conventionnelle, fait en sorte qu'une seule portée suffit généralement pour noter l'unique ligne mélodique à jouer. Dans certaines partitions d'œuvres contemporaines, il arrive cependant qu'une notation à deux portées soit employée, la plupart du temps dans des passages polyphoniques impliquant la production simultanée d'un son vocal et d'un son flûté ou l'emploi de multiphoniques. Dans le cas d'*Icicle*, l'usage des deux portées répond à un autre besoin. Dans cette œuvre, l'écriture de la flûte est essentiellement monodique,

mis à part la présence de quelques sons multiphoniques. L'emploi des deux portées sert donc ici à distinguer les sons produits des doigtés à adopter pour les produire. Ainsi, les notes que l'on retrouve dans la portée du haut correspondent aux sons produits tandis que les notes de la portée du bas correspondent aux doigtés que l'instrumentiste doit faire pour arriver à produire les sons notés dans la portée du haut.

Voici la liste des techniques contemporaines qui génèrent des timbres évoquant l'univers de la glace et du froid dans *Icicle*, accompagnée d'un exemple d'utilisation dans l'œuvre.

- 1) Une forme de vibrato pour laquelle le compositeur mentionne l'indication suivante: «bouger la langue à l'intérieur de la cavité bucale [*sic*], pour produire une ondulation du son» (Aitken, p. 3). Pierre-Yves Artaud n'identifie pas cette technique de vibrato de langue comme telle, mais l'effet produit est similaire au vibrato de lèvres.

Exemple musical 1 : Aitken, *Icicle*, mesures 35 à 37, forme de vibrato

- 2) Des *bisbigandi* (trilles de timbre), qui portent le nom évocateur, dans les notes pour l'exécution, de *trilles colorés*. Afin de réaliser ces trilles, l'interprète doit utiliser différents doigtés alternatifs prescrits par le compositeur. Ceux-ci permettent de varier le timbre de diverses hauteurs données.

Exemple musical 2 : Aitken, *Icicle*, mesures 1 à 5, *bisbigandi*

- 3) Des *glissandi* réalisés tantôt par une modification de l'angle du jet d'air dans l'embouchure (mesure 5, voir l'exemple musical 2), tantôt par l'emploi de divers doigtés spécifiques (mesures 25-26 et mesures 31-32).

**Exemple musical 3:** Aitken, *Icicle*, mesures 25 et 26, *glissando* par l'emploi de doigtés spécifiques

- 4) Des multiphoniques que l'on retrouve dans le contexte de trilles (de manière continue, aux mesures 70-72, puis sporadiquement entre les mesures 73 et 79). Le multiphonique permet de produire plus d'une hauteur sur un instrument mélodique.

**Exemple musical 4:** Aitken, *Icicle*, mesures 70 à 72, multiphoniques

- 5) Micro-intervalles produits grâce à l'emploi de doigtés alternatifs spécifiques. Dans ces extraits, des flèches viennent également préciser l'intonation voulue. De plus, les passages comportant des *glissandi* comprennent, par le fait même, des micro-intervalles. Dans l'exemple 5, le jeu de variation timbrale est basé sur l'emploi des deux clés de trilles, utilisées tantôt séparément, tantôt conjointement.

**Exemple musical 5:** Aitken, *Icicle*, mesures 45-53, micro-intervalles

Dans *Icicle*, ces techniques évoquent selon moi la glace et le froid à cause de leur impact sur la qualité du timbre des notes auxquelles elles sont affectées. Dans le cas du vibrato, l'ondulation produite affecte le timbre en décentrant le son. En ce qui concerne les doigtés alternatifs, leur usage génère

habituellement un son plus mince, du moins par rapport au doigté conventionnel. Les *glissandi* ont un impact similaire sur le timbre. Dans le processus d'interprétation d'*Icicle*, j'ai associé spontanément le son centré au pôle de la chaleur et le son décentré au pôle de la froideur. Dans le même ordre d'idées, j'ai aussi lié la minceur du son au pôle de la froideur. Par ailleurs, les doigtés alternatifs produisent des sons plus fragiles qui ont tendance à « craquer » plus facilement que les sons produits avec les doigtés conventionnels. La production des multiphoniques induit aussi une fragmentation du son en plusieurs hauteurs différentes. Dans le contexte particulier de cette œuvre et de son interprétation, j'ai relié ces particularités avec la propension de la glace à se fissurer.

Mis à part le vibrato de langue, une technique qui permet de varier le timbre de la flûte grâce à un changement de position d'une partie du conduit vocal, les techniques présentes dans *Icicle* ont une caractéristique commune : elles sont basées sur l'emploi de doigtés alternatifs. Ceux-ci permettent de produire les hauteurs du registre de l'instrument en variant la qualité du timbre, par comparaison au son obtenu grâce à l'utilisation du doigté conventionnel. Les *glissandi*, les multiphoniques et les micro-intervalles affectent en outre à la fois la hauteur et le timbre. L'impact multiple de l'emploi de ces techniques sur les différentes dimensions du son de l'instrument est plus marqué dans le cas du multiphonique. Guy Lelong décrit cette technique hybride en ces termes :

[...] un son complexe qu'un instrument peut émettre sous des conditions particulières de jeu, et qui s'avère constitué de plusieurs hauteurs, nettement définies mais non précisément perceptibles. En d'autres termes, il s'agit d'un objet hybride, intermédiaire entre un *timbre* instrumental (dont les diverses fréquences sont indiscernables à l'écoute) et un *accord* (dont les différentes notes peuvent être chacune entendues). Mieux, parce qu'il est à la fois un mode de jeu *instrumental* et une structure *harmonique* potentielle (d'ailleurs non tempérée et riche de contradictions), un son multiphonique permet de relier effectivement des domaines qui jusque-là étaient plutôt disjoints (Lelong 1998, 197).

Lorsque j'ai entamé mes recherches sur l'évocation de la glace par le timbre de la flûte dans *Icicle*, j'avais envisagé d'utiliser l'axe imaginaire de la température du timbre pour comparer entre elles les sonorités produites par l'emploi des techniques contemporaines utilisées dans l'œuvre. Au cours du processus interprétatif, je me suis cependant aperçue que ce n'était pas tellement en procédant au classement de ces techniques les unes par rapport aux autres que la convocation de l'axe imaginaire de température du timbre et la polarisation chaud/froid devenait pertinente : il m'est apparu que le contexte musical d'utilisation de ces techniques avait un grand impact sur l'évaluation

intuitive de leur *température timbrale*. Autrement dit, hors de leur contexte dans l'œuvre étudiée, il me semblait difficile de mesurer l'emplacement de ces techniques sur un axe imaginaire de température du timbre. Cependant, en comparant, pour une même hauteur, le son produit par le doigté alternatif avec le son produit par le doigté conventionnel, l'axe imaginaire de température du timbre prenait son sens. De manière générale, mon expérience d'interprétation de cette œuvre m'a montré que, pour une même hauteur, le son produit avec le doigté conventionnel correspond au pôle *chaud* alors que le son produit par le doigté alternatif correspond au pôle *froid*. L'exemple qui suit permettra d'expliquer comment j'en suis arrivée à cette constatation.

Revenons à l'exemple musical 2. Les hauteurs de *si* et de *do* dièse notées dans la portée du haut correspondent aux sons que l'interprète doit produire. Les hauteurs notées dans la portée du bas correspondent quant à elles aux doigtés que l'interprète doit faire pour produire les sons notés dans la portée du haut. Dans leur utilisation conventionnelle, les hauteurs notées dans la portée du bas nécessitent l'emploi du pouce de la main gauche. Dans cet extrait, ces doigtés sont modifiés et joués sans le pouce. L'omission de ce doigt spécifique fait en sorte que ces doigtés sont considérés comme étant alternatifs.

Lors des séances de travail, j'ai joué alternativement les hauteurs de *si* et *do* dièse, d'abord avec les doigtés conventionnels, puis avec les doigtés alternatifs. Je procède souvent ainsi lorsque j'apprends une œuvre qui comporte des doigtés alternatifs, pour deux raisons principales. J'ai remarqué qu'en jouant d'abord une hauteur donnée avec le doigté conventionnel, j'arrivais ensuite à produire avec plus d'assurance cette même hauteur avec le doigté alternatif. Puis, lorsque cette dimension technique est intégrée, je reviens à cet exercice comparatif pour mesurer, à l'audition, la différence de qualité entre les timbres produits par le doigté conventionnel et les timbres produits par le doigté alternatif. Je procède ainsi afin de m'assurer que le contraste entre le son produit par le doigté alternatif et le son produit par le doigté conventionnel soit assez marqué. Dans le cas de l'exemple musical 2, qui correspond aux premières mesures de l'œuvre, cet exercice m'a permis de me rendre compte qu'en comparaison aux doigtés conventionnels de *si* et de *do* dièse, les doigtés alternatifs notés dans la partition permettent de produire un son me semblant plus froid, plus cassant. J'ai reproduit cet exercice avec pratiquement tous les passages de l'œuvre comportant des doigtés alternatifs et j'ai fait cette constatation : l'emploi des doigtés alternatifs semble permettre de produire un son plus froid que l'emploi des doigtés conventionnels. Deux facteurs expliquent cette impression : d'une part, l'émission du son, et d'autre part,

l'écoute qui se pratique simultanément au jeu. Sur le plan de l'émission, la production d'une hauteur donnée avec un doigté alternatif induit souvent un délai, absent lors de la production de cette même hauteur avec le doigté conventionnel. De plus, l'attaque semble souvent moins pure, moins précise et légèrement décentrée lorsqu'une hauteur donnée est émise avec un doigté alternatif plutôt qu'avec un doigté conventionnel. Cela donne l'impression que le doigté alternatif produit un son plus frêle, à la limite de craquer, de se casser. D'ailleurs, lorsque les doigtés alternatifs sont employés pour produire des multiphoniques, c'est effectivement ce qui se passe : le son se *cas*se et se sépare en plusieurs hauteurs. Cette caractéristique contribue à évoquer l'image du cristal, de sa fragilité, image que j'associe au froid et à la glace. Ensuite, à l'audition, les sons produits grâce à l'emploi des doigtés alternatifs semblent moins ronds, plus fermés, plus minces et plus creux que les sons produits grâce à l'emploi des doigtés conventionnels. Mon expérience à titre de flûtiste, d'abord comme élève, puis comme interprète professionnelle et enseignante, m'a montré que, dans l'enseignement de la flûte et dans l'auto-enseignement pratiqué dans le processus interprétatif, les flûtistes associent souvent la chaleur du son avec la rondeur et l'ouverture, si bien que ces termes deviennent quasiment synonymes. Dans cette optique, un son qui me semble moins rond et plus fermé me semblera aussi plus froid.

### Une interprétation évoquant la glace et le froid

Afin d'accentuer le caractère « froid » des sons produits grâce à l'emploi des différentes techniques contemporaines de jeu dans *Icicle*, j'ai conjugué certaines techniques prescrites par Aitken avec d'autres techniques non notées dans la partition. Ce genre d'initiative ne concerne pas uniquement le processus d'interprétation d'*Icicle* ; cela fait plutôt partie intégrante de ma démarche en tant qu'interprète. Si je m'accorde ce genre de liberté avec la notation d'un texte musical dans lequel les différents paramètres sont pourtant hautement déterminés, c'est que je ne cherche pas seulement à exécuter parfaitement les techniques de jeu indiquées dans la partition ; je cherche plutôt à comprendre l'effet recherché par le compositeur par l'emploi des techniques en question. Cette compréhension est selon moi essentielle à l'appropriation de l'essence de l'œuvre musicale.

J'ai expliqué que la plupart des techniques contemporaines employées dans *Icicle* nécessitent l'emploi des doigtés alternatifs. À cela, j'ai conjugué des techniques issues des trois catégories identifiées par Artaud et correspondant tantôt à l'archétype *voix*, tantôt à l'archétype *percussion*. Les deux premières techniques ajoutées, soit les sons éoliens et le vibrato, correspondent à l'archétype *voix* et requièrent d'ailleurs une utilisation particulière du conduit

vocal. La troisième technique ajoutée, la percussion de clés, correspond, comme son nom l'indique, à l'archétype *percussion*. Les paragraphes suivants fournissent des explications concernant les contextes d'utilisation de ces techniques dans mon interprétation.

Simultanément à l'emploi de certains doigtés alternatifs permettant de produire des sonorités que j'ai qualifiées de *froides*, de *creuses* ou de *décentrées*, j'ai adopté une position d'embouchure similaire à celle que l'on utilise pour la production de sons éoliens. Sans produire un son complètement éolien, l'adoption de cette position particulière renforce le caractère cassant du son, tout en permettant d'accentuer les intensités (*pianissimo*). À titre d'exemple, dans la section 1, j'ai conjugué cette technique aux *bisbligandi* que l'on retrouve dans les mesures 1 à 5 (voir l'exemple musical 2). Cette technique se classe dans la deuxième catégorie d'Artaud.

Dans certains passages d'*Icicle*, j'ai aussi choisi d'intégrer différents types de vibrato. Je souhaitais ainsi augmenter l'impact de la nuance *forte* et le caractère rugueux de certaines sonorités produites par l'emploi des doigtés alternatifs. Dans la première section, les mesures 11 à 14 constituent un bon exemple d'une telle utilisation. À cet endroit, la nuance *forte* et le tempo de noire à 112 suggèrent, comparativement à la nuance plus douce (*pianissimo*) et au tempo plus lent (noire à 69) du début de la pièce (voir l'exemple musical 2), un caractère plus intense. Cependant, les doigtés alternatifs prescrits par Aitken rendent difficile l'émission du son dans une nuance *forte*. Afin de truquer la nuance et rendre le caractère plus intense, j'ai ajouté un vibrato de diaphragme rapide et de large amplitude sur les notes tenues. Cette technique se classe dans la première catégorie d'Artaud.

Exemple musical 6 : Aitken, *Icicle*, mesures 11-18

Dans la section 2, aux mesures 25 et 26 (voir l'exemple musical 3), on retrouve un *glissando* entre *la* et *si* bémol, lequel est accompagné d'un *bisbligando* produit en bougeant alternativement l'index, le majeur et l'annulaire de la main droite. Dans la partition, le compositeur réfère à ces doigts en utilisant les chiffres 2, 3 et 4. Ce système de notation correspond également aux tableaux de doigtés de Pierre-Yves Artaud, telles qu'on les retrouve dans les ouvrages précédemment mentionnés. J'ai choisi d'ajouter, simultanément aux techniques notées dans la partition, la percussion des clés correspondant au *bisbligando* (main

droite: 2, 3, 4). Cet ajout permet de produire un bruit sec, qui rappelle le claquement d'os, et accentue le caractère mystérieux de cette section. On retrouve cette technique dans la deuxième catégorie identifiée par Artaud.

## Conclusion

Dans *Icicle*, le timbre est déterminé par le compositeur et quantifié grâce aux doigtés alternatifs. Ces doigtés permettent d'obtenir une variété de nuances qui évoquent, à mon avis, l'univers de la glace et du froid. Nous avons vu précédemment que Boulez déplore l'imperméabilité des rapports entre le quantitatif et le qualitatif dans les deux approches qu'il distingue pour investiguer la question du timbre. Cet article montre qu'il est toutefois possible de surmonter en partie cette difficulté. Intégrée par l'interprète, la méthode heuristique fait en sorte qu'il est possible de qualifier, dans le processus interprétatif, les sonorités obtenues par l'emploi des doigtés quantificateurs de timbre notés dans la partition d'*Icicle* et de relier les diverses couleurs sonores évoquant l'univers de la glace et du froid dans *Icicle* à ces doigtés. Cet exercice subjectif de qualification m'a permis d'accéder à une meilleure compréhension de l'essence de l'œuvre, du moins de ce qu'elle signifie *pour moi*.

Rarement noté dans la partition produite suivant la tradition de la musique savante occidentale, le timbre est un paramètre souvent laissé au domaine de l'interprétation. Dans *Icicle*, même si le timbre est en partie déterminé et quantifié, l'interprète a tout de même une marge de liberté sur le plan de ce paramètre. Il a en effet été possible d'amplifier le caractère glacial des sonorités induites par les techniques choisies par le compositeur en les conjuguant avec des techniques complémentaires relevant de l'interprétation. C'est en grande partie dans cet espace de liberté que la créativité interprétative se déploie.

## RÉFÉRENCES

- AITKEN, Robert (1978). *Icicle* pour flûte seule, Éditions musicales transatlantiques.
- ARTAUD, Pierre-Yves (1986). *La Flûte*, Éditions Jean-Claude Lattès/Salabert.
- ARTAUD, Pierre-Yves (1995). *Flûtes au présent, Traité des techniques contemporaines sur les flûtes traversières à l'usage des compositeurs et des flûtistes*, Gérard Billaudot/Éditeur.
- BOULEZ, Pierre (1985-91). «Le timbre et l'écriture, Le timbre et le langage», dans *Le timbre, métaphore pour la composition*, textes réunis et présentés par Jean-Baptiste Barrière. Christian Bourgois Éditeur/I.R.C.A.M., p. 541-549.
- BREAULT, Marie-Hélène (2007). «Le timbre de la flûte et la figure du chat dans *Samedi de Lumière* de Karlheinz Stockhausen», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 9, numéros 1-2, octobre 2007, p. 141-150.
- BREAULT, Marie-Hélène (2013). «Du rôle de l'interprète-chercheur en création et re-création musicale : théories, modèles et réalisations». Thèse de doctorat (Ph. D. Musicologie), Université de Montréal.
- BRIMSON COOPER, Jennifer (2012). «The Weinzweig School: The flute works of Harry Freedman, Harry Somers, R. Murray Schafer, Srul Irving Glick and Robert Aitken». Document faisant partie de la thèse de doctorat de l'auteure. Graduate School of the University of Cincinnati.
- CASTELLENGO, Michèle et Danièle DUBOIS (2007). «Timbre ou timbres ? Propriété du signal, de l'instrument, ou construction (s) cognitive(s) ?», *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 9, numéros 1-2, octobre 2007, p. 25-38.
- CRAIG, Peter Erik (1978). «The Heart of the Teacher: A Heuristic Study of the Inner World of Teaching», Boston University Graduate School of Education. Traduction du chapitre consacré à la méthodologie tirée de la thèse doctorale de l'auteur traduit par A. Haramein (1988). «La méthode heuristique: Une approche passionnée de la recherche en science humaine».
- DICK, Robert (1989). *The Other Flute. A Performance Manual of Contemporary Techniques*, Second Edition, Multiple Breath Company.
- LELONG, Guy (1998). «Initiatives instrumentales», dans *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'itinéraire en temps réel*. Textes réunis et présentés par Danielle Cohen-Levinas, 2<sup>e</sup> édition, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 191-197.
- MAROZEAU, Jeremy (2004). «L'effet de la fréquence sur le timbre», Thèse de Doctorat, Université de Paris VI.
- MOUSTAKAS, Clark (1968). *Individual and Encounter*. Cambridge, Massachussets, Howard A. Doyle publishing Company.
- PAILLÉ, Pierre (2009). «Recherche heuristique», *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, sous la direction d'Alex Muchielli, Paris, Armand Colin, p. 225-226.
- RISSET, Jean-Claude (2004). «Timbre», dans *Musiques, Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle. Les savoirs musicaux*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez (Arles : Actes sud/Cité de la musique, p. 134-161.
- TRAUBE, Caroline (2004). «A Interdisciplinary Study of the Timbre of the Classical Guitar», PhD Thesis in Music Technology, McGill University.

## Du silence et des bruits : le Nord est silencieux

Daniel Chartier  
(Université du Québec à Montréal)

**T**el qu'on peut l'observer dans les différents genres culturels qui le convoquent, l'imaginaire du Nord, de l'hiver et du froid se déploie en un système de signes qui forme un ensemble cohérent posant une relation variable avec le réel. Certaines formes – le roman, le récit de voyage, le cinéma, une partie des arts visuels – évoquent cet imaginaire par le biais de la figuration ou de la description, alors que d'autres – la poésie, l'art abstrait et la musique – s'en servent plutôt comme d'une structure sémantique qui permet de se dégager de tout renvoi concret à la géographie ou au climat. Lorsqu'elle se voit intégrée à la narration, la musicalité littéraire du monde froid pose problème : elle surgit dans un imaginaire où est valorisé non la sonorité, mais le silence, lui-même lié aux signes de l'étendue de l'espace, de l'immobilité et de l'uniformité chromatique. Dès lors, la « musicalité » du Nord et de l'hiver, du moins du point de vue de la littérature — le nôtre pour cet article —, apparaît comme un contre-discours : elle devient bruit, fracas et grincements dans l'univers horizontal du silence.

L'objectif de cet article est d'étudier, dans un corpus représentatif de l'imaginaire du Nord, constitué de quelques centaines d'œuvres littéraires analysées au cours des dernières années dans le cadre des travaux du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, le rôle que joue la sonorité dans le système de signes de l'imaginaire du Nord et de l'hiver, de manière à proposer une typologie du silence, des sons et des bruits du monde froid, tel que le pose la littérature. Cette étude permet ainsi d'apporter une perspective différente au rapport entre le Nord, la musique et la musicalité, telles que ces dernières sont reprises dans un autre genre, discursif et écrit.

### Le Nord est silencieux

Le silence compte parmi les caractéristiques premières de l'imaginaire du Nord : il s'insère dans un réseau de signes autour de l'immensité, du froid, de la neige, de la blancheur, de l'horizontalité, de l'éternité et de l'absence de repères, bref autour d'un lieu défini par la culture occidentale comme

*La moitié silencieuse de la musique est là.*  
(Tranströmer 2011, 49)

celui d'une absence humaine. Jean Echenoz écrit dans son roman satirique *Je m'en vais* que le silence arctique « ménage une distance entre les sons, les choses, les instants mêmes : la blancheur contracte l'espace et le froid ralentit le temps (Echenoz 2001 [1999], 36). » Du point de vue des sonorités, ce silence pose problème : il peut certes induire un certain formalisme par une idée d'allongement temporel, de traits prolongés, de simplification des sons, mais il pose également les sons dans une *anormalité*, du fait qu'ils sont pour la plupart qualifiés de « bruits ». Du moins est-ce ainsi que les textes écrits le représentent.

On dit du silence qu'il induit une immobilité : signe qu'il se lie à une certaine forme de temporalité. Plusieurs auteurs suggèrent que le « silence du Nord » est en fait une succession horizontale de sons : « un bruit sourd, continu [...], toujours semblable, mais sans monotonie » (Lévesque 2001, 60). Par exemple, le ruissellement de l'eau se confond avec le silence « à cause de sa permanence » (Ferron 1998 [1962], 66). Quoiqu'il en soit, la sonorité de ce silence nordique s'inscrit dans un registre horizontal, qui reprend en partie sa facture visuelle : lignes continues, simplification des signes, allongement des temporalités.

Pierre Perrault écrit que les « caribous traversent le silence pour souligner le blanc qui neige sur le froid » (Perrault 1971, 9) — tout comme le blanc, le froid et l'immensité, autres caractéristiques premières du Nord, le silence ne peut être représenté qu'à partir des signes qui l'accompagnent ou qui le brisent, puisqu'il n'a pas de matérialité propre. Il est par exemple souvent associé à l'étendue, qui en exprime l'essence, comme dans ces extraits : « Rien ne trouble l'immense silence de la nuit polaire » (Rouquette 1996 [1921], 161) ou encore : « l'immensité silencieuse de la forêt » (Huot, 1927, 43).

On peut dire que le silence est l'un des lieux communs du Nord : il se manifeste lui-même à la fois par de tels lieux communs qui lui sont propres, mais aussi par un réseau d'associations étonnantes, qui dénotent la difficulté à exprimer une *absence* de sons. Première expression figée, parler du Nord et de l'Arctique comme du « grand silence blanc » : elle se retrouve chez tous les grands auteurs nordiques, de Jack London à Louis-Frédéric Rouquette. Second lieu commun, qui relève davantage de la figure, tirée d'abord de François Rabelais qui, dans son *Quart-Livre*, suggère qu'aux confins de l'Arctique, il fait tellement froid que les paroles gèlent dès qu'on essaie de parler — et que par conséquent la voix est à la fois interdite dans le Nord et conservée à jamais par le froid. Cette expression sera reprise des centaines de fois dans des œuvres subséquentes. Elle dit à tout le moins à quel point la parole paraît anormale dans le Nord et le froid, et que le règne du silence est tel qu'il ne tolère pas l'expression sonore.

D'autres réseaux de signes s'arriment à la notion de silence nordique et lui ajoutent une dimension anthropomorphique (il agit sur les personnages), sentimentale et... colorée. Lorsqu'il est « profond », le silence se matérialise et devient « palpable » : par exemple chez Benjamin Simard, on lit cette phrase : « Le silence est palpable. Je le sens m'envelopper et, lentement, m'envahir » (Simard 1998, 7-8). Le silence peut aussi tour à tour être « désarmant », « impressionnant », « envahissant ». Si l'auteur suédois Göran Tunström suggère qu'il faut à l'homme apprendre à écouter le silence qui irradie de la couleur blanche (Tunström 2002 [1996], 221) plusieurs autres auteurs suggèrent — étonnamment — que si la neige est blanche, le silence est bleu. Roger Mondoloni écrit que « le silence chante en bleu dans la nuit » (Mondoloni 1978, 117) et Pierre Gobeil affirme dans *Dessins et cartes du territoire* que « si la neige est blanche, le silence, lui, doit être bleu » (Gobeil 1993, 26).

### **Du caractère absolu et solennel du silence**

Bien qu'il soit un signe de l'absence, le silence est loin d'être celui du vide. C'est en termes de plénitude, de trop-plein, d'absolu et de somme qu'il se présente à l'homme et impose son effet sur lui. Plongé dans le silence de la nature norvégienne, le héros de Knut Hamsun croit trouver une voix de la transcendance dans l'absence de sons qui l'entoure et qui le fait basculer dans un monde sacré : « Ce silence qui murmure contre mon oreille, c'est le sang de la Toute-Nature qui bouillonne, c'est Dieu qui tisse une trame entre le monde et moi » (Hamsun 1997 [1894], 96). Pour la romancière Marie Le Franc, la solennité des Laurentides impose la suprématie de la nature sur l'humain, qui doit admettre qu'il « ne compt[e] pour rien en ces lieux ». Loin du vide, le silence ouvre la porte d'un monde jusque-là occulte :

« Le silence lui-même devait être un résidu de chuchotement d'un monde inconnu, peut-être hostile » (Le Franc 1930, 8).

L'absolu du silence, l'immensité et l'uniformité des paysages dans lequel il s'étend, lui accordent un caractère surnaturel, souvent évoqué par les explorateurs et romanciers ; il s'en dégage une impression « de fin du monde et de commencement de soi-même » (Désy 2001, 57) qu'intériorisent les personnages. Le caractère mystérieux provoque aussi des mirages sonores — « Parry parle dans son journal du son d'une voix humaine » (Lopez 1987 [1986], 336) qui émane du silence surnaturel de l'Arctique — et chez certains, la terreur : celle ne de plus pouvoir saisir le monde qui les entoure. Sans « un indice, même un souvenir de vie » ramené par les sons, relate un explorateur, « l'esprit ne trouve à s'attacher à rien, à se reposer sur rien. [...] Le silence absolu qui vous entoure agit à la longue sur l'imagination ; on éprouve un indicible malaise, une vague terreur. » (Lesbazeilles 1881, 65).

Pourtant, ceux qui vivent ou se rendent au Nord y viennent pour retrouver cette quiétude solennelle qui leur procure une force : tant chez Jean Désy, Yves Thériault ou Louis-Frédéric Rouquette, cette recherche d'un silence presque sacré détermine le parcours de leurs personnages et rend acceptables les difficultés posées par le climat froid. Tayaout confie ainsi qu'« il avait surtout besoin du silence, il avait besoin de cette sorte de retraite au loin, de fuite vers la sorte de solitude qui permet à un homme de se trouver face à lui-même. » (Thériault 1969, 41). Rouquette ressent en lui l'effet du silence qui descend sur le Nord : « J'ai la paix du cœur, la paix des sens, la paix du cerveau » (Rouquette 1944 [1921], 176). Pour Désy, qui dit se « nourrir de silence », le froid, le silence et le blanc forment une trinité qui le rend plus puissant : « En hiver, mon âme s'apaise. Le blanc donne de la force à l'âme » (Désy, 2001, 21). Constitutif du monde froid, le silence sera ainsi recherché et même défendu, alors qu'en contrepartie, toute parole, son et *bruit* dissoneront avec le Nord.

### **Le silence, un signe de l'absence**

Par sa nature, le silence est une absence de sons. Il n'est donc pas perceptible par lui-même, et il ne se révèle que lorsqu'il est brisé par un bruit, un cri, une voix, une musique. Signe de l'absence, il doit être représenté, par métonymie ou métaphore, par d'autres signes de l'imaginaire du Nord et du froid, nommément le cycle des saisons, la forêt, la glace, la neige — ou en opposition aux sonorités du Sud.

Le plus souvent, l'écoulement fluide de l'eau d'un ruisseau sert à signifier, dans la littérature, l'arrivée du printemps, et par conséquent la fin de l'hiver et du silence. Inversement,

la fin de l'automne se signale par les sons qui s'éteignent un à un, comme dans cet extrait du roman *Dans le muskeg* :

Depuis des semaines, [les oiseaux, les écureuils et les *gophers*] s'affairaient au soleil, profitant des derniers beaux jours pour entasser des provisions au fond de leurs retraites. Puis un beau matin, le silence se fit. Il n'y eut plus de sifflements, plus de queues touffues entre les branches. [...] La neige pouvait venir (Primeau 1960, 49-50).

Avec elle, vient l'hiver où « tout est silence » (Robin 1993 [1983], 108). Le cycle des saisons s'appuie donc sur un système de signes cohérents pour se manifester au lecteur, jouant du registre sonore pour confirmer tour à tour le passage de l'automne à l'hiver au printemps. D'autres images arrivent à évoquer l'absence que constitue le silence : chez Marcel Mélançon, ce sont « les arbres [qui] appell[ent] silencieusement » (Mélançon 1974, 26) ; chez Gilles Hénault, le « silence [est] dispersé au long des litanies neigeuses » (Hénault 1972 [1941-1962], 126) ; chez Jean Morisset, c'est dans le glacier « où se réfugie le silence complice » (Morisset 2002, 39). Marie Le Franc recherche dans son œuvre la cohérence des éléments qui composent les paysages hivernaux de la forêt, et elle voit dans l'homme un prolongement naturel de la nature. Ainsi, dans *Héliier fils des bois*, elle écrit : « Le silence et le lac ne faisaient qu'un. Il semblait que le lac n'eût d'autre but que de produire du silence. Julienne n'avait aucune envie de le rompre. Héliier [son guide] en était le prolongement » (Le Franc 1930, 76). Pour elle, l'homme ne détonne pas dans le silence du Nord, il peut demeurer en harmonie avec lui. Dans *La rivière solitaire*, elle écrit pareillement : « Le reste du voyage se fit dans un silence à peu près total, exempt de contrainte. Le silence semblait le complément naturel de l'obscurité neigeuse et ils s'y abandonnaient sans chercher à le rompre » (Le Franc 1957 [1934], 76).

## La musicalité et les sonorités du Nord

Si la littérature privilégie le silence comme sonorité du Nord et du froid, quelques rares musicalités et effets sonores s'en dégagent également. On retrouve dans les œuvres l'idée que la lumière nordique produit une musique qui lui soit propre et parfois même, comme l'évoque l'explorateur français Jean-Baptiste Charcot, des mirages sonores (Charcot 1910, 313). De manière générale, la nature nordique inspire les écrivains qui la décrivent en termes musicaux, qui peuvent donner des idées de composition : le vent comme un refrain, l'eau comme un murmure solitaire, le frasil comme une symphonie, les aurores boréales comme « un bruissement étouffé » (Lopez 1987 [1986], 214) et comme « un bruit fait de sifflements et de claquements, comme lorsqu'on agite un

drapeau dans le vent » (Hearne cité dans Lopez 1987 [1986], 214), la forêt comme « un ronflement d'orgue, pathétique [et] monotone » (Mann 1997 [1934], 234-235). Enfin, les peuples du Nord — finlandais, scandinaves, amérindiens et inuits — renvoient aussi à des formes musicales qui peuvent devenir des signes<sup>1</sup> du Nord et du froid.

En contrepartie, la glace produit un chant cruel, grinçant et métallique : dans la cale d'un bateau qui se fraie un chemin dans les glaces de l'Arctique, et qui agit comme une caisse de résonance, le personnage du roman de Jean Echenoz écoute la musique que produit la glace sur la surface gelée de l'acier et il la compare à une « bande-son de château hanté tout en raclements, sifflements et feulements, effets de basse et grincements divers. » (Echenoz 2001 [1999], 21). Fasciné, Hubert Aquin décrit plutôt cette « sonorité continue des glaces » comme « une trame sonore enveloppante et d'une fluidité d'autant plus fascinante qu'elle n'est pas faite que de *glissandi*, mais d'une cantate sans portée, sans registre, et qui ne s'arrête pas. » (Aquin 1978 [1974], 81). Une fois de plus, on constate que l'effet d'horizontalité et de longue durée module le Nord sonore.

C'est toutefois plus que tout le silence, cette « musique que personne n'écoutait » (Langevin 1958 [1956], 42), comme l'écrit André Langevin, qui définit le mieux la sonorité du Nord. Pierre Perrault décrit le silence qui émane du monde froid, qu'il associe à une grande symphonie, irréaliste et inquiète, qui occupe tout l'espace :

Le froid du grand silence à perte de vue qui grince, craque, ricane, hurle dans la nuit des loups, et on croirait entendre une étrange symphonie, une musique irréaliste, dodécaphonique, en stéréophonie dont les sons viendraient de partout, se rapprochant à toute allure, s'éloignant comme des inquiétudes, fuyant jusqu'à perte de vue, provenant de partout, d'ailleurs, du plus loin, de tous les vents de la rose. Rien de semblable nulle part dans mes mémoires. Rien de plus beau peut-être (Perrault 1999, 248).

## La lecture du silence

Barry Lopez raconte que lorsqu'eut lieu à la fin du 16<sup>e</sup> siècle la rencontre historique entre l'équipage de l'explorateur anglais John Davis et ceux que l'on appelait alors les Esquimaux polaires, c'est la musique qui a servi de relais de communication entre les représentants des deux peuples :

Davis demanda à l'orchestre de jouer et ordonna à ses officiers et à ses hommes de danser. [...] Le matin suivant, les équipages [de Davis] furent réveillés par les Esquimaux qui étaient montés sur la colline que les officiers occupaient la veille, et qui jouaient du tambour, dansaient et saluaient (Lopez 1987 [1986], 295).

<sup>1</sup> Ainsi Alexandre Huot décrit la composition au piano que joue une Innuë comme une représentation des forêts nordiques : « Elle commença à jouer. [...] C'était le bruissement du vent dans la forêt. Les explorateurs perdirent la notion du temps, de l'espace, du lieu. Ils se laissèrent transporter dans les grands bois du Nord. » (*L'impératrice de l'Ungava*, Montréal, Édouard Garand, coll. « Le roman canadien », 1927, p. 20.)

Cette anecdote historique illustre le rôle de médiateur qu'a pu jouer la musique dans le rapport interculturel entre les peuples du Nord et les Occidentaux. Le chant sibérien « monotone et plaintif » a fasciné les commentateurs du 19<sup>e</sup> siècle, qui le trouvaient « si mélancolique, si profondément triste et si naturel » (Lesbazeilles 1881, 181), tout comme les enregistrements et les transcriptions de mélodies et de chants inuits au début du 20<sup>e</sup> siècle ont pu influencer des compositeurs nord-américains, qui ont cherché à s'en inspirer. Cependant, c'est par-dessus tout le rapport au silence, à la faculté de le lire et de le déchiffrer qui fascine au plus au point les Européens qui ont rencontré les premiers des Amérindiens et les Inuits.

Le philosophe Michel Onfray suggère que, « dans une civilisation à tradition orale, le silence pèse plus lourd que dans une civilisation à tradition écrite, donc bavarde. » (Onfray 2002, 97). Le mutisme serait l'une des caractéristiques des Amérindiens et des Inuits, et ces derniers auraient appris à s'en servir pour se protéger. Peter Høeg voit ainsi dans le silence des Groenlandais une arme contre les Européens. L'une de ses héroïnes raconte : « Je ne bronche pas. Abandonner les Européens au silence est toujours une expérience intéressante. Pour eux, le silence est un vide dans lequel la tension augmente jusqu'à frôler la limite du supportable » (Høeg 1996 [1992], 31). Cette idée revient souvent, selon laquelle l'Occidental sera en quelque sorte un *analphabète du silence*, incapable d'en saisir la signification et la richesse. « C'est étonnant que les hommes là-bas n'entendent jamais le silence », se dit une Inuite dans un récit de Jørn Riel. « Est-ce que leurs oreilles sont faites comme les nôtres ? » (Riel 1995 [1974], 175)

Dans sa *Relation* de 1637 (Le Jeune 1638, 114), le jésuite Paul Le Jeune évoque la relation différenciée du Français et de l'Amérindien face à la parole et au silence. Agacé face au flot de paroles de ses compatriotes, Le Jeune est fasciné par la manière dont l'Amérindien semble réserver ses mots au seul nécessaire, leur préférant le plus souvent le silence. Cette différence ne serait toutefois pas affaire innée, mais culturelle : avec le temps, avec la fréquentation du Nord, de l'Arctique et des espaces hivernaux, l'Occidental finit avec les siècles par s'adapter et à lui-même « entendre le silence ».

D'abord incapable d'en saisir la signification, l'Occidental constate peu à peu que le silence est en fait un univers de signes, qu'il doit apprendre à saisir. Le silence a entre autres la vertu d'amplifier et de mettre en valeur les moindres bruits qui émergent, qui prennent une grande importance. À la manière de l'Inuit qui arrive à « circule[r] parmi les cris des oiseaux de mer sur les falaises et le bruit des flots contre la glace » (Lopez 1987 [1986], 263), le poète Gilles Hénault veut apprendre la langue du silence : « Le printemps se lit

à la surface du sol », écrit-il. « Je déchiffre ses présages » (Hénault 1972 [1941-1962], 105-106). L'indigence sonore raréfie le bruit, qui retrouve dans le silence un sens et une importance qu'il avait perdus dans le brouhaha des paroles et des sons courants.

## À l'intérieur, la musique

L'imaginaire du Nord et du froid renverse le rapport habituel entre l'extérieur et l'intérieur en faisant de l'espace à découvert la normalité, qui se trouve ponctuée de quelques « refuges » intérieurs : maison, chalet, hôtel, campement. Chaque espace est signifié par un chromatisme singulier : au bleu, blanc et violet de l'extérieur renvoient le jaune, rouge et brun de l'intérieur. L'intérieur et l'extérieur se caractérisent également par une opposition entre un monde du silence et des sonorités monocordes et la vivacité des musicalités écoutées ou produites à l'intérieur, souvent lors d'un rassemblement de quelques hommes et femmes. Plusieurs scènes littéraires reproduisent ainsi ce couple d'opposition, mis en relation par le biais de la fenêtre éclairée, d'abord vue de l'extérieur silencieux et de laquelle on peut percevoir du mouvement, des gens et de la musique. Par exemple dans *La chasse-galerie* d'Honoré Beaugrand, des jeux d'ombres et de lumières aperçus de la fenêtre givrée laissent deviner une fête intérieure :

En deux tours d'aviron, nous avons traversé le fleuve et nous étions rendus chez Batissette Augé dont la maison était toute illuminée. On entendait vaguement, au dehors, les sons du violon et les éclats de rire des danseurs dont on voyait les ombres se trémousser, à travers les vitres couvertes de givre (Beaugrand 1991 [1900], 29).

Lorsqu'ils ressentent la solitude, les personnages rêvent de ces îlots de chaleur et de sonorités, qui les aident à supporter le froid : les chercheurs d'or de Jack London songent ainsi à « des halls où la musique et la danse leur offriraient des plaisirs sans fin » (London 2006 [1900], 19). Parfois, la radio joue ce rôle de médiateur qui brise l'isolement en apportant des airs et des paroles qui simulent la présence humaine et le mouvement<sup>2</sup>.

Le monde froid et silencieux de l'extérieur ne manque toutefois jamais de rappeler sa présence et sa préséance. Dans le roman *La rivière solitaire* de Marie Le Franc, les personnages paraissent enivrés, le temps d'une danse, au point d'oublier l'espace nordique dans lequel ils se trouvent pourtant, mais qui semble les attendre sournoisement : « La buée des vitres, écrit Marie Le Franc, les empêchait de voir le volcan blanc du dehors (Le Franc 1957 [1934], 66). » On accentue ainsi l'impression que ces « oasis de chaleur et de musique » ne sont justement que des oasis, soit des espaces circonscrits et entourés d'un univers fait de silence.

<sup>2</sup> Voir par exemple dans le film de Carlos Ferrand, *Le peuple de la glace*, Québec, 2003, min 30:15 à 30:55.

## L'étouffement des sons par la neige

Comme la forêt, qui peut absorber les sons pour les fondre en un murmure indiscernable<sup>3</sup>, la neige agit sur les sonorités en les absorbant, et ainsi en imposant un silence. D'un point de vue visuel, nous savons que la neige produit un formidable effet de pureté, en recouvrant momentanément les surfaces pour en simplifier les signes et les couleurs. Parce qu'elle peut protéger et réchauffer, tout en étant froide; parce qu'elle masque les traces tout en en portant la marque, la neige est un signe complexe de l'imaginaire de l'hiver, dont on ne peut ignorer les implications sexuées<sup>4</sup>. D'un point de vue sonore, la neige dénote également une ambivalence: apaisant, le silence qu'elle induit finit par devenir oppressant, puisque la neige absorbe en elle toutes les sonorités, étouffant les voix et les cris.

«Calligraphie du silence» (Uguay 1976, 28), «alentissement de paroles» (Lasnier 1966, 9), la neige agit comme un puits qui absorbe tous les sons, qui ralentit la diffusion des paroles, et qui relaie, par les signes qu'elle intègre, l'assourdissement mat du monde hivernal.

Le son de la neige renvoie au confort, au calme et à la paix: le son que produit la neige en tombant est, comme l'écrit l'écrivain japonais Yasunari Kawabata dans une formule lumineuse, un «bruit silencieux» (Kawabata 1986 [1948], 169-170). Ou encore, comme le suggère Jean-Yves Soucy, la neige produit en tombant un son *mat* de faible intensité: «À chaque pas, des masses de neige déboulent des branches en chuintant pour s'écraser au sol avec un bruit mat à peine audible» (Soucy 1997 [1976], 102).

Le silence que provoque la neige s'exprime aussi en termes d'étendue: «le silence, écrit Anne Hébert, s'étend en plaques neigeuses» (Hébert, 1997 [1970], 194). Les bruits qui surgissent, même les plus violents — coups de feu, bruits de machines, cris, hurlements — sont absorbés dans sa blancheur: «La neige avalait les sons» (Langevin 1958 [1956], 61). Peu à peu, au calme produit par la surface blanche et pure de la neige, se développe une crainte, une violence que les mots utilisés pour qualifier l'effet de la neige sur les sons ne tardent pas à trahir. Je cite ici en rafale plusieurs expressions reprises d'œuvres littéraires, qui démontrent à quel point le silence nival, d'abord apaisant, peut devenir une imposition violente (je souligne):

«les [bruits] *mouraient*, *étouffés* par le *poids* de la neige ou *happés* par le silence qui leur succédait» (Bossus 1971, 18-19);

«une immense étendue blanche, glacée, impénétrable, fantasmagorique, recouvre la terre. [...] Puis c'est le silence subit, presque *effrayant*» (Potvin 1937, 43-44);

«La cabane était *étrangement* silencieuse. La neige dont elle était couverte *étouffait* jusqu'au sifflement du vent» (Langevin 1958 [1956], 222).

Même le lieu commun — le grand linceul blanc — par lequel la neige est désignée prend une lugubre signification chez Francis Bossus, qui écrit: «[La neige] recouvre et bâillonne la terre. Plus rien ne paraît, sauf les arbres, géants soudain barbus et vieillis. On parle aussitôt de linceul blanc. [...] nous nous attristons à force de l'admirer. [...] Père l'avait toujours dit: "L'hiver est le temps de l'humilité." Moi, je hais la neige» (Bossus 1971, 24).

## L'amplification des bruits

Le monde froid n'est pas que silencieux: parfois, des sons surgissent. Le Nord est toutefois à tel point défini par le silence que lorsqu'une sonorité est évoquée dans la littérature, c'est presque toujours sur un mode péjoratif: on ne parle alors pas de son, mais de *bruit*, ce qui rappelle à quel point il s'agit d'un signe discordant dans cet univers simplifié.

L'expression désignée du silence dans le Nord est de dire qu'«aucun bruit ne vient troubler» (Constantin-Weyer 1982 [1934], 9) le calme. Quand ils surgissent, les bruits, les paroles et les cris apparaissent déplacés: «Le désert blanc», écrit Marcel Mélançon. «On y communique plus par l'esprit que par les paroles. À vrai dire, elles sont sacrilège dans la splendeur farouche» (Mélançon 1974, 54). Un autre auteur parle du «hurlement [qui] perce le silence comme un moustique perce la peau» (Chauveau 2000, 5), c'est-à-dire avec désagrément.

Dans ce contexte, il ne faut pas s'étonner que tout bris du silence soit interprété comme un *bruit*, et que ce dernier ait une place et une signification amplifiées. Le silence nordique multiplie, étend et dramatise le moindre bruit. Dans *L'abatis*, Félix-Antoine Savard écrit: «Une chute de feuilles est un événement; elle occupe toute l'immensité» (Savard 1943, 56). La nuit, le silence resserre encore davantage son emprise: tout bruit s'entend de très loin et surprend: «Quand on le laissait seul dans la cabane, le moindre bruit, après le coucher du soleil, le faisait sursauter» (Langevin 1958 [1956], 77). Le signe sonore qui surgit dans ce silence envahit rapidement l'espace et se poursuit dans le temps, tant la peur et la crainte qu'il provoque sont considérables: «Lorsqu'un pas crevait la route, écrit Bernard Clavel, le

<sup>3</sup> Nous lisons chez Marie Le Franc: «la forêt refusait de porter le son, buvait gloutonnement la voix, ou s'amusait à tromper sur sa direction. Les paroles fondaient comme grains de sel à la pluie.» (*Héliel, fils des bois*, Paris, Reider, 1930, p. 69.)

<sup>4</sup> Voir à ce sujet Daniel Chartier, «The gender of ice and snow», *Journal of Northern Studies*, Umeå, Umeå University and The Royal Skyttean Society, n° 2, 2008, p. 29-49.

craquement semblait emplir le pays et monter jusqu'au scintillement des étoiles que le jour n'effaçait pas encore» (Clavel, 2001 [1984], 31).

Dans le silence, le bruit singulier apparaît comme un message, et souvent, comme une menace: il désigne la présence d'un être qui s'approche et qui pourrait être dangereux. C'est du moins l'impression laissée par les textes, qui usent du son surgi du silence nordique comme d'une articulation narrative. Voici l'exemple d'un récit inuit, où le bruit des pas d'abord réveille, puis inquiète et provoque la frayeur:

Elle entendit alors un frottement venant de la paroi extérieure de l'igloo. Elle tendit l'oreille et retint sa respiration. Tout était calme à nouveau. Le bruit avait cessé. Elle s'apprêtait à se lever lorsque le même bruit de frottement se fit encore entendre. C'était comme un grattement sur la neige. Le bruit se prolongea et elle put distinguer la provenance du bruit. Cela venait du bloc de neige qui servait de porte à l'igloo. La curiosité avait fait place à la peur. Saisie de frayeur, elle revint sur sa couche et se glissa sous les peaux de caribou (Laplante 1999, 50).

Trois bruits du Nord reviennent souvent dans les œuvres littéraires: celui de l'explosion violente de la glace, de la détonation d'un arbre qui éclate et de ceux, annonciateurs de la fin de l'hiver, d'une chute d'eau.

Parmi les lieux communs des récits d'exploration arctique, la «naissance» d'un iceberg<sup>5</sup> est certes l'un des plus extraordinaires, et l'un des rares à se manifester dans le registre sonore, usant d'un langage guerrier et agressif: on parle pour la décrire d'une «explosion» (Lavoie 1925, 27-28), d'un «bruit sourd de mitraille» (*ibid.*), de «tonnerre» (Riel 2001 [1984], 83) et de «cataclysme» (Constantin-Weyer 1938, 94). L'écrivain Maurice Constantin-Weyer évoque le détachement de la banquise comme une violente symphonie:

Le fracas égalait celui d'une nombreuse artillerie. La glace terrestre, aux colorations d'un bleu verdâtre, et la glace océane, celle-ci immaculée de blancheur, luttait l'une contre l'autre. [...] À peine entendions-nous la basse profonde du vent qui mêlait sa voix à cette symphonie (106-107).

Autre signe spectaculaire de la férocité du froid, relaté dès les débuts de la Nouvelle-France, le son éclatant d'un arbre qui explose subitement sous l'effet du gel désigne la démesure du climat nordique. Le jésuite Paul Le Jeune écrit en 1633: «Le froid estoit parfois si violent, que nous entendions les arbres se fendre dans le bois, & en se fendans faire un bruit comme des armes à feu» (Le Jeune 1634, 44). Par extension, on lit aussi parfois que les clous et les briques

d'une maison éclatent, lorsqu'elle est assaillie par un froid intense:

la nuit a été longue nonchalante et froide si froide  
que la maison tout entière a pétaradé  
comme en une sourde agonie  
les clous claquaient les briques fendaient et grondaient  
dans le silence épais (Giroux 2006, 16)

Au contraire, signe de la fin de l'hiver et du dégel, le bruit de la chute en forêt annonce l'approche du printemps: son premier de la fin du règne du froid, il signale le retour prochain des autres sonorités du Nord, avec la réapparition des animaux, des oiseaux et des insectes. Dans le paysage figé par la glace et assourdi par la neige, la chute émet un son annonciateur. Nous lisons par exemple chez Joseph Lallier: «Malgré que l'hiver eût une apparence de forteresse imprenable, le chaud soleil de mars en commença l'attaque [...] Bientôt, le bruit grossissant de la chute annonça que la neige fondait aussi à l'intérieur de la forêt» (Lallier 1939 [1930], 68).

D'autres bruits sont rapportés dans la littérature, mais il s'agit de sons liés à l'industrialisation et à la mécanisation, qui rompent le quiétude et l'harmonie du Nord: par leur incongruité, ils renforcent l'idée que le monde froid est silencieux. Si l'on considère à part le «cliquetis sporadique du chauffage» (Kokis 1995 [1994], 21) électrique — l'un des rares sons mécaniques apaisants de l'hiver — les sirènes, motoneiges, klaxons, camions, moulin, scies et machines industrielles font un tapage qui altère la solennité du Nord, «pays voué au silence depuis des millénaires» (Clavel 2001 [1984], 128). Lorsqu'enfin le bruit des machines cesse, le mal est fait: l'homme n'arrive plus à retrouver la paix, comme le suggère Bernard Clavel: «Quand la machine s'arrêta [...], ce fut soudain un vide étonnant. Le silence n'était plus rien. Il n'existait plus. Les oreilles blessées ne percevaient plus aucun des mille bruits qui font l'habituel silence de la forêt. L'oreille les cherchait en vain» (Clavel 2001 [1985], 233). Non seulement le silence s'insère dans un système de signes qui désignent le monde froid et hivernal, mais il appartient à un système écologique qui, une fois altéré, ne retrouve que difficilement son équilibre.

## Des bruits lugubres du Nord

L'alternance du silence et du bruit dans le Nord s'inscrit en littérature dans un registre lugubre où l'un et l'autre signalent le danger et la mort, que ce soit dans la description du silence boréal, dans la sonorité particulière des glaces et du vent, ou dans celui des bruits qui surgissent de ce silence:

<sup>5</sup> Eugène Lesbazeilles relate comment les Groenlandais parlent de cet événement: «Tout à coup le guide qui l'accompagnait, un chasseur du pays, interrompit sa contemplation en lui disant: 'Écoutez le glacier va mettre bas.' C'est l'expression employée au Groenland pour désigner le phénomène qui allait s'accomplir.» (*Les merveilles du monde polaire*, Paris, Hachette, coll. «Bibliothèque des merveilles», 1881, p. 36.)

piège qui claque et qui tue, signes d'un danger à venir, bruit mat de l'animal qui meurt.

L'absence de vie apparente des paysages nordiques induit un mode sinistre : « Un silence de mort plane au-dessus de[s] montagnes boisées » (Lallier 1932 [1930], 28). Lorsque surgit l'hiver, le sommeil des animaux donne à penser que « la forêt [est] plongée dans un silence lugubre » (Frémont 1933, 115). À l'inverse, l'approche du printemps éveille une musicalité qui révèle les signes de la mort. Dans *L'écrivain public*, Pierre Yergeau décrit la lente mélodie funèbre qui accompagne la révélation des cadavres que dévoile la fonte des neiges :

Le paysage développait sa propre mélodie. Le bruissement intime et ascétique des pinèdes, posées contre un ciel plat. Une musique de feuilles mouillées et d'émiettement, de poils de bête qui se frottent, d'arbres noirs qui grouillent doucement. Cela sentait la terre qui commence à se déchirer, le bois mort et les cadavres des animaux qui ont péri durant l'hiver (Yergeau 1999 [1996], 27).

La nuit, le silence éveille les soupçons et tout bruit paraît multiplié et inquiétant. Dans le conte traditionnel « La croix du Grand Calumet », le sommeil d'un voyageur est tourmenté par tout signe de danger qui l'entoure :

Le sommeil fuyait loin de ses paupières, et il s'endormait accablé de misères, les songes les plus effrayants le poursuivaient, le moindre bruit venait le réveiller et le faire bondir sur son lit de feuillage. [...] Pas un mouvement dans les branches, pas le moindre bruit sur l'eau ou les rochers, pas le cri de quelqu[e] animal sauvage qui ne vînt l'alarmer, qui ne fut pour lui le bruit de l'approche de l'ennemi [...] (Lévesque 2001, 70).

Le jour, les bruits évoqués évoquent bien souvent la chasse, les attaques et la mort : ici, c'est le « son grêle, cristallin » du craquement des cristaux de glace « à mesure que le sang s'écoul[e] » (Wägeus 1990 [1986], 156) du crâne ouvert d'un homme assassiné ; là, « le bruit du piège qui claque ; le renard pris [qui] glapit » (Maillet 1974 [1952], 189) ; ailleurs, le « bruit mat » (Nantel 1942, 174) de la hache qui s'abat sur le dos d'un loup qu'on abat.

À ces bruits sourds de la mort dans la neige ou la forêt s'ajoutent ceux des glaces et des glaciers qui se fracassent — comme une armée en bataille qui livre « des combats de titans » (Constantin-Weyer 1938, 175) — et celui du vent, qui semble contenir les voix assourdies des défunts. Ce vent serait « semblable aux longs gémissements des malheureux mêlés aux appels plaintifs des orfraies et des fauves, [un] bruit monotone, sinistre, qui donne le frisson » (Haerne 1999 [1880-1890], 347). Quant au fracas des glaciers, icebergs et banquises qui se rompent, tant les traditions scandinaves qu'amérindiennes lui attribuent une origine mystique et sinistre.

Dans sa « Relation de l'Islande » de 1663, Isaac de La Peyrère raconte que les Islandais conçoivent l'enfer comme un monde froid et que le bruit des glaces y est celui des âmes perdues : « Les Islandois croient aussi que le bruit que font les glaces, quand elles heurtent leur côte & s'attachent à leurs rivages, sont les cris & les gémissements des dannez, pour le grand froid qu'ils endurent » (La Peyrère 1725 [1663], 8). Un conte traditionnel cri suggère que le bruit des glaces est celui du hurlement constant d'un meurtrier, que deux frères auraient combattu et englouti vivant sous la surface de la glace : « L'homme resta longtemps vivant sous la glace, il chantait. C'est pourquoi à présent la glace fait ce bruit qui ressemble à un fredonnement » (Norman 2003 [1990], 54).

Silence, vent, glaces, bruits et cris sinistres parcourent l'imaginaire littéraire du Nord et du froid et inscrivent les sonorités et la musicalité dans un registre tragique et lourd. Le son, vite transformé en bruit, est celui du danger qui s'approche : le silence solennel apparaît comme la véritable musicalité du territoire, qui s'impose également, comme nous allons maintenant l'observer, à l'homme qui le fréquente.

### Éthique et violence du silence

« Le silence est tel et si impressionnant [...] », écrit l'explorateur français Jean-Baptiste Charcot lors de son voyage autour du pôle Sud, « que nous parlons nous-mêmes à voix basse » (Charcot 1910, 332). Dans la neige hivernale, dans la forêt enneigée, dans le froid, le silence paraît prescrit à l'homme au moyen de ce qu'on peut appeler une éthique du silence, qui peut toutefois devenir une imposition qui le violente parfois. Cette règle du silence, du mutisme, de la réserve issus de la neige et du froid serait caractéristique des peuples du Nord, y compris du Québécois : « le plus souvent nous ne parlons pas », écrit Pierre Gobeil (1993, 96).

Le silence apparaît comme un signe de paix et de quiétude pendant et après l'exposition du corps aux basses températures : « L'hiver ce serait de longues randonnées en raquettes sur le lac. Ils reviendraient épuisés, grisés, happés par le silence », écrit Régine Robin (1993 [1983], 157). Cela peut aussi être une marque du sublime, du sentiment de grandeur devant la beauté du froid : « la glace [...] les avait tous réduits au silence » (Lopez, 1987 [1986], 187). Toutefois, il faut aussi souligner que le fait de *happer* (Robin) et de *réduire* (Lopez) impose tant à l'homme qu'au territoire un silence qui interdit la parole, le chant et les sonorités. S'il est d'abord ludique, ce silence est vite transformé en termes plus violents, comme une imposition : « aucun bruit, constate Élisabeth Vonarburg, un vrai silence d'hiver, la main du froid encore sur la bouche de la terre » (Vonarburg 1994, 338). Même impression chez les poètes Jacques Brault : « un grand silence de plaine bâillonne les

montagnes-amour» (Brault 1973 [1971], 33-34) et Gilles Hénault: «Le froid m'impose un iglou de silence» (Hénault 1972 [1941-1962], 147).

En termes moraux, le silence agit comme un reproche sur l'homme: celui de n'être pas capable de se contrôler, de se calmer et d'atteindre le degré de perfection et de grandeur associé à la nature. Le personnage Alexandre Chenevert de Gabrielle Roy se rend lors d'un séjour estival au Nord, de manière à tenter de retrouver un sens à son existence. Le silence autour de lui, loin de l'inspirer, lui apparaît comme un miroir grossissant de son trouble intérieur:

Sur tout régnait un silence tel qu'Alexandre en resta longtemps saisi. La paix de la vallée l'atteignait comme un reproche. Vaine a été ton agitation, futile ton angoisse, sans mérite ta souffrance, inutile tout cela, disait le silence à cet homme épuisé. D'ailleurs, as-tu vraiment souffert ? lui demandait la nature, et, incapable de l'affirmer ici, Alexandre pencha la tête; il se sentait l'homme le plus démuné du monde.

— Comme c'est calme ! observa-t-il en une sorte de plainte (Roy 1964 [1954], 190).

Cette même et curieuse impression que le silence manifeste sa dérision pour l'homme et élimine en lui toute possibilité de prétention, nous la retrouvons chez de nombreux auteurs, dont Jack London qui attribue au silence un rire amer:

C'était le règne du silence et de la solitude, un monde figé, si froid et si désolé qu'il se situait au-delà même de toute tristesse. En fait, on y percevait plutôt comme l'ébauche d'un rire, [...] un rire sinistre et angoissant participant de l'inéluctable. C'était l'impérieuse et indicible sagesse de l'éternité qui manifestait sa dérision à l'égard de la vie et de ses vaines entreprises. C'était l'immensité sauvage et glacée du Grand Nord (London 1985 [1906], 9).

Ce silence les accablait sous le poids de l'infini et de l'irrévocable, [...] les réduisant ainsi à ce qu'ils étaient réellement (*ibid.* 11).

Dans ce contexte, où le silence rappelle à l'homme sa petitesse et ses faiblesses, «briser le silence» signifie perdre la face, perdre le contrôle de soi. Knut Hamsun, pourtant défenseur du calme nordique, soutient que l'imposition du silence en forêt suscite parfois l'envie de désobéir, de parler, de crier et de chanter: «un jour, c'en est trop, votre bouche se met à s'éveiller, à s'étirer, et l'on se prend soudain à brailler une ou deux idioties [...] cela s'entend à une demi-lieue... alors on reste là, à ressentir une douleur cuisante, comme après une gifle. Ah !» (Hamsun 1979 [1912], 26)

Étonnamment, alors que le silence se définit comme une absence de son et donc, de parole, il finit en s'imposant à l'homme à signifier au contraire des valeurs éthiques et morales qui le révèlent à lui-même et le conduisent parfois

au regret, voire, comme nous allons maintenant le constater, au désespoir et à la folie.

## Le cri silencieux

Nous avons tous en tête l'image saisissante du tableau d'Edvard Munch, *Skrik* [Le cri], dans lequel un homme semble émettre un permanent cri silencieux. Contrairement au dicton — «le silence répare les nerfs<sup>6</sup>» — l'immensité silencieuse du Nord n'occasionne pas que le calme; en s'imposant à l'homme, elle finit par le contraindre à un mutisme qui nie sa propre existence. Le vertige ressenti devant l'absence de paroles et de sons ouvre devant l'homme un univers angoissant. Un missionnaire arctique rappelle le mot de Pascal, qui écrivait: «Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie<sup>7</sup>.» L'extrême solitude qui accompagne le silence joue même sur les tempéraments les plus forts, notamment au cours de la nuit. Maurice Constantin-Weyer écrit: «nous passions la nuit dans un silence angoissant. Autour de nous, c'était l'immensité du néant. Aucune image ne peut rendre la qualité tragique de ce monde sans bruit vivant» (Constantin-Weyer 1982 [1934], 186-187).

Cet «effroyable supplice du silence» (Rouquette 1944 [1921], 108) inflige une telle pression à l'homme que ce dernier n'a qu'une envie: le briser par sa voix, par un cri, par un bruit ou par la musique, le temps de se convaincre de la possibilité d'une présence humaine, dont il finit par douter — et rompre ainsi l'impression de néant qui l'entoure et qui apparaît insupportable.

Certes, le silence est bel et bien constitutif de l'imaginaire du Nord et du froid; les sonorités — sauf quelques *bruits* de la nature, ou les rares échos de quelque fête à l'intérieur — dérangent l'ordre symbolique par lequel le Nord est représenté: simplifié, horizontal, peu enclin à tolérer la présence de l'homme. Nous évoquons ici le domaine de la représentation culturelle, bien sûr, et non le réel des territoires nordiques, ces derniers étant depuis toujours habités, imaginés et parcourus. Le silence est certes le signe de l'absence, mais non celui du vide. En ce sens, j'aimerais terminer cet article en reprenant deux propositions d'écrivains, parmi les plus intéressantes que l'on retrouve dans la littérature concernant les sonorités et les silences du Nord, de l'hiver et du froid: l'une de Knut Hamsun et l'autre de Marie Uguay. En écoutant le «silence» de la forêt, un personnage d'Hamsun se rend compte qu'il entend plutôt le «murmure assourdi» de la rivière, tellement continu qu'il donne l'impression d'éteindre les autres sons possibles autour de lui: Hamsun constate alors que ce silence n'est pas un vide, mais au contraire le trop plein continu de

<sup>6</sup> Gabrielle Roy l'évoque dans *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, 1964 [1954], p. 244.

<sup>7</sup> Pascal, cité par Joseph Thérol, *Martyrs des neiges*, Paris, Les Publications techniques et artistiques, 1945, p. 217.

l'immensément petit, dont nous arrivons pas à décoder les multiples pour les interpréter. Ainsi «la forêt, le fleuve font un murmure assourdi, comme si des millions d'infiniment petits ne cessaient de ruisseler» (Hamsun 1979 [1909], 73). L'idée est fascinante: ce qui est perçu comme l'absence serait plutôt le trop-plein d'une multitude de petits, que l'homme n'arriveraient pas à déchiffrer et parmi lesquels il peine à se situer. Quant à la poète Marie Uguay, elle suggère que si «l'hiver se tient immobile sur la ligne droite du silence», c'est en raison de «sa détresse mystérieuse» (Uguay 1976, [27]). Ainsi lui-même paralysé par l'émotion, l'hiver se tiendrait coi. Cet extraordinaire renversement des perspectives permet à Marie Uguay de réinsérer puissamment l'humanité dans la froideur de l'imaginaire nordique. Le silence, trop-plein d'un monde inaccessible et trop-plein de l'émotion, reprend sens: il désigne alors pleinement la transcendance et l'indicible.

## RÉFÉRENCES

- AQUIN, Hubert (1978 [1974]). *Neige noire*, Montréal, Pierre Tisseyre.
- BEAUGRAND, Honoré (1991 [1900]). *La chasse-galerie*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- BOSSUS, Francis (1971). *La forteresse*, Montréal, Cercle du livre de France.
- BRAULT, Jacques (1973 [1971]). *La poésie ce matin*, Montréal, Parti pris, coll. «Paroles».
- CHARCOT, Jean-Baptiste (1910). *Autour du pôle Sud. Expédition du «Pourquoi pas?», 1908-1910*, Paris, Flammarion.
- CHARTIER, Daniel (2008). «The gender of ice and snow», *Journal of Northern Studies*, Umeå, Umeå University and The Royal Skyttean Society, n° 2.
- CHAUVEAU, Philippe (2000). *Les aventures de Billy Bob. Tome 7: Le minable homme des neiges*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal maboul».
- CLAVEL, Bernard » (2001 [1984]). *Le royaume du Nord. Tome 2: L'or de la terre*, Paris, Albin Michel, coll. «Pocket».
- CLAVEL, Bernard (2001 [1985]). *Le royaume du Nord, Tome 3: Miserere*, Paris, Albin Michel, coll. «Pocket».
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice (1938). *La nuit de Magdalena*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. «Bibliophile».
- CONSTANTIN-WEYER, Maurice (1982 [1934]). *Un sourire dans la tempête*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines.
- DÉSY, Jean (2001). *Le coureur de froid*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels».
- ECHENOZ, Jean (2001 [1999]). *Je m'en vais*, suivi de *L'atelier de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Double».
- FERRON, Jacques (1998 [1962]). «Un rapprochement réussi», *Contes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde».
- FRÉMONT, Donatien (1933). *Pierre Radisson. Roi des coureurs de bois*, Montréal, Albert Lévesque.
- GIROUX, Robert (2006). «Miroir de givre», *L'hiver qui court*, suivi de *La banlieue du cœur des villes*, Montréal, Triptyque.
- GOBEIL, Pierre (1993). *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Fictions».
- HAERNE, Armand de (1999 [1880-1890]). «Nésime le tueur», Claude Janelle [éd.], *Le XIX<sup>e</sup> siècle fantastique en Amérique française*, Montréal, Alire.
- HAMSUN, Knut (1979 [1912]). *La dernière joie*, Paris, Calmann-Lévy et Opéra Mundi, coll. «Traduit de».
- HAMSUN, Knut (1997 [1894]). *Pan*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche».
- HAMSUN, Knut (1979 [1909]). *Un vagabond joue en sourdine*, Paris, Calmann-Lévy et Opéra Mundi, coll. «Traduit de».
- HÉBERT, Anne (1997 [1970]). *Kamouraska*, Paris, Seuil, coll. «Points».
- HÉNAULT, Gilles (1972 [1941-1962]). *Signaux pour les voyants. Poèmes, 1941-1962*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Typo».
- HØEG, Peter (1996 [1992]). *Smilla et l'amour de la neige*, Paris, Seuil, coll. «Points».
- HUOT, Alexandre (1927). *L'impératrice de l'Ungava*, Montréal, Édouard Garand, coll. «Le roman canadien».
- KAWABATA, Yasunari (1986 [1948]). *Pays de neige*, Paris, Albin Michel, coll. «Le livre de poche».
- KOKIS, Sergio (1995 [1994]). *La pavillon des miroirs*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels poche».
- LALLIER, Joseph (1932 [1930]). *Angéline Guillou. Roman canadien*, Avignon (France), Maison Aubanel Père.
- LALLIER, Joseph (1939 [1930]). *Angéline Guillou. Roman canadien*, Québec, L'Action sociale.
- LANGÉVIN, André (1958 [1956]). *Le temps des hommes*, Paris, Robert Laffont.
- LA PEYRÈRE, Isaac de (1725 [1663]). «Relation de l'Islande», *Recueil de voyages au Nord, contenant divers mémoires très utiles au commerce et à la navigation*, Tome I, Amsterdam, Jean-François Bernard.

- LAPLANTE, Jacques (1999). *Alaku, de la rivière Koroc*, Saint-Damien, Éditions du Soleil de minuit, coll. «Roman jeunesse».
- LASNIER, Rina (1966). «Office du plus noble», *L'arbre blanc*, Montréal, L'Hexagone.
- LAVOIE, Émile (1925). *Le grand sépulcre blanc*, Montréal, Édouard Garand, coll. «Le roman canadien».
- LE FRANC, Marie (1930). *Héliér, fils des bois*, Paris, Rieder.
- LE FRANC, Marie (1957 [1934]). *La rivière solitaire*, Montréal, Fides, coll. «du Nénuphar».
- LE JEUNE, Paul (1638). *Relation de ce qui s'est passé en la Nouvelle-France, en l'année 1637*, Rouen, Jean Le Boulenger.
- LESBAZEILLES, Eugène (1881). *Les merveilles du monde polaire*, Paris, Hachette, coll. «Bibliothèque des merveilles».
- LÉVESQUE, Guillaume (2001). «La croix du Grand Calumet», Aurélien Boivin [éd.], *Les meilleurs contes fantastiques québécois du XIX<sup>e</sup> siècle*, Montréal, Fides.
- LONDON, Jack (1985 [1906]). *Croc-Blanc*, Paris, Librairie générale française, coll. «Le livre de poche».
- LONDON, Jack (2006 [1900]). *Le Klondike*, Paris, Magellan et Cie et GEO, coll. «Heureux qui comme...».
- LOPEZ, Barry (1987 [1986]). *Rêves arctiques. Imagination et désir dans un paysage nordique*, Paris, Albin Michel.
- MAILLET, Andrée (1974 [1952]). *Profil de l'original*, Montréal, L'Hexagone.
- MANN, Klaus (1997 [1934]). *Fuite au Nord*, Paris, Grasset.
- MÉLANÇON, Marcel (1974). *L'homme de la Manic, ou la terre de Caïn*, Saint-Lambert, Romelan.
- MONDOLONI, Roger (1978). *Le grand midi*, Montréal, Cercle du livre de France.
- MORISSET, Jean (2002). *Chants polaires*, Montréal, Leméac et Arles, Actes Sud.
- NANTEL, Adolphe (1942). *La terre du huitième*, Montréal, Éditions de l'Arbre.
- NORMAN, Howard (2003 [1990]). «Witiko, père et fils, vaincus par une devineresse», *Contes du Grand Nord. Récits traditionnels des peuples inuits et indiens*, Paris, Albin Michel, coll. «Terre indienne».
- ONFRAY, Michel (2002). *Esthétique du pôle Nord*, Paris, Grasset.
- PERRAULT, Pierre (1971). «À bout de patience», *En désespoir de cause. Poèmes de circonstances atténuantes*, Montréal, Parti pris, coll. «Paroles».
- PERRAULT, Pierre (1999). *Le mal du Nord*, Hull, Vent d'Ouest, coll. «Passages».
- POTVIN, Damase (1937). *Peter McLeod*, Québec, Chez l'auteur.
- PRIMEAU, Marguerite-Aurélié (1960). *Dans le muskeg*, Montréal et Paris, Fides, coll. «La gerbe d'or».
- RABELAIS, François (1978 [1548]). *Le Quart-Livre, Oeuvres complètes*, vol. 2, Paris, Garnier.
- RIEL, Jørn (1995 [1974]). *La maison de mes pères. Tome 3: La fête du premier de tout*, Larbey (France), Gaïa.
- RIEL, Jørn (2001 [1984]). *Le chant pour celui qui désire vivre*, Tome 2: *Arluk*, Paris, 10/18, coll. «Domaine étranger».
- ROBIN, Régine (1993 [1983]). *La Québécoise*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels poche».
- ROUQUETTE, Louis-Frédéric (1944 [1921]). *Le grand silence blanc*, Paris, Arc-en-ciel, coll. «Le moulin de Pen-Mur».
- ROUQUETTE, Louis-Frédéric (1996 [1921]). *Le grand silence blanc. Roman vécu d'Alaska*, Castelnau-le-Lez (France), Éditions Climats.
- ROY, Gabrielle (1964 [1954]). *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin.
- SAVARD, Félix-Antoine (1943). *L'abatis*, Montréal, Fides.
- SIMARD, Benjamin (1998). *Expédition caribou*, Waterloo, Michel Quentin, coll. «Grande nature».
- SOUICY, Jean-Yves (1997 [1976]). *Un dieu chasseur*, Montréal, Typo, coll. «Typo roman».
- THÉRIAULT, Yves (1969). *Tayaout, fils d'Agaguk*, Montréal, Éditions de l'Homme.
- THÉROL, Joseph (1945). *Martyrs des neiges*, Paris, Les Publications techniques et artistiques.
- TRANSTRÖMER, Tomas (2011 [1954]). «Élégie», *17 poèmes*, dans *Œuvres complètes (1954-2002)*, Pantin (France), Le Castor astral.
- TUNSTRÖM, Göran (2002 [1996]). *Le buveur de lune*, Arles, Actes Sud et Montréal, Leméac, coll. «Babel».
- UGUAY, Marie (1976). *Signe et rumeur*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.
- VONARBURG, Élisabeth (1994). *Les voyageurs malgré eux*, Montréal, Québec/Amérique, coll. «Sextant».
- WÄGEUS, Mats (1990 [1986]). *Scène de chasse en blanc*, Paris, Presses de la Renaissance, coll. «Les romans étrangers».
- YERGEAU, Pierre (1999 [1996]). *L'écrivain public*, Québec, L'Instant même.

**Entendre le Nord et le froid  
dans le texte dramatique.  
Étude du « paysage audible »  
dans *Floes* de Sébastien  
Harrisson et *Roche,  
papier, couteau...*  
de Marilyn Perreault**

Julie Gagné  
(Université du Québec à Montréal)

**S**i, dans le théâtre québécois contemporain, l'environnement musical et sonore est la plupart du temps l'œuvre d'un concepteur que le spectacle donne à entendre, il n'en demeure pas moins qu'un « paysage audible » réside dans le texte dramatique. Par l'entremise des dialogues et des didascalies<sup>1</sup>, les dramaturges créent l'ébauche d'une partition, d'un espace sonore. Porteuses d'un rythme et d'une musicalité singulière, répliques et indications scéniques se révèlent comme la transcription scripturale d'un univers acoustique qui gagne l'oreille *a priori* par l'entremise des yeux. Dans *Floes* de Sébastien Harrisson tout comme dans *Roche, papier, couteau...* de Marilyn Perreault, l'auteur campe ses personnages dans un espace dramatique empreint de « nordicité<sup>2</sup> ».

*Floes*<sup>3</sup> raconte la dérive d'un vieux couple sur un glacier au cœur des eaux arctiques à la suite d'un accident d'avion. Paul, un médecin à la retraite, consent à mourir tandis qu'Adrien, un ancien professeur de littérature, refuse de rendre l'âme. La plainte d'une ourse ravive la mémoire des amants qui se racontent et s'affrontent pour une dernière fois. À trois reprises, les septuagénaires croisent le fantôme de Lady Franklin qui, enceinte depuis cent ans, erre dans le froid à la recherche de son mari, légendaire explorateur disparu. Chamboulés par la fertilité de la veuve, les amoureux constatent la stérilité de leur existence. Sans enfant, ils réfléchissent à ce qu'ils pourraient léguer à l'humanité. Dès lors, réverbérées par les glaces, leurs voix assurent

la pérennité de leur amour. *Roche, papier, couteau...*<sup>4</sup> met également en scène un (Grand) Nord imaginaire. Après un mois confinés dans un cargo, avec l'exil comme point de mire, cinq jeunes originaires de la Brusquie débarquent dans un village de l'Extrême-Nord. Seule à maîtriser la langue des nouveaux arrivants qui, par le truchement des mots, font ressurgir sa propre identité brusque qu'elle tente de taire afin d'exorciser son passé sanglant, Mielke délaisse peu à peu son travail à l'infirmier pour prendre soin d'Ali, de Lonely, de Nox et de Iourded. Elle leur enseigne le norien, la langue du Nord, et encadre la sépulture de Mute qui, avant de mourir en mer, se nommait Cute. Puis, les parties de Roche, papier, couteau, un jeu de main meurtrier inventé par Ali et son frère, Iourded, veillent à apaiser drastiquement la douleur des plus souffrants... Alors que le couple de *Floes*, comme le laisse présager le titre qui renvoie au concept anglais de « *flat masses of floating ice* » (Harrisson 2007, [7]), anticipe la mort sur un îlot de glace qui dérive sur les mers du Nord, les jeunes clandestins de *Roche, papier, couteau...* se réfugient dans un village de l'Extrême-Nord. Puisque les imaginaires du Nord et du froid constituent, dans ces deux pièces, la toile de fond sur laquelle se déploie l'action, je postule que ces deux textes dramatiques contiennent certains signes sonores, vocaux et musicaux qui participent au déploiement d'un (Grand) Nord froid<sup>5</sup>. Ainsi, cet article a comme visée de relever les éléments qui composent « le paysage audible » du Nord et du froid dans *Floes* et dans *Roche, papier,*

<sup>1</sup> Les diverses didascalies citées dans cet article sont en italiques, conformément au protocole de rédaction des textes dramatiques. Cette typographie particulière vise à les distinguer des dialogues.

<sup>2</sup> Ce néologisme, créé par le géographe et linguiste québécois Louis-Edmond Hamelin, exprime « [...] l'état, le niveau et la conscience d'une territorialité froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal » (Hamelin 1996, 243).

<sup>3</sup> En 1999, *Floes* remporte la Prime à la création du Fonds Gratien-Gélinas et la bourse Louise-LaHaye. Deux ans plus tard, la pièce est créée par Alice Ronfard au Théâtre d'Aujourd'hui. En 2003, elle est mise en lecture par Christian Rousseau dans le cadre du Festival d'Eysine en France. L'année suivante, la compagnie girondine les Enfants du Paradis produit *Floes* dans une mise en scène de Christian Rousseau.

<sup>4</sup> Création du Théâtre I.N.K. mise en scène par Marc Dumesnil, *Roche, papier, couteau...* est à l'affiche de la salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui en 2007. En 2010, la pièce est reprise à la salle Fred-Barry du théâtre Denise-Pelletier, puis le Talisman Theatre présente *Rock, Paper, Jackknife...* dans la traduction anglaise de Nadine Desroches, au Centaur en 2009.

<sup>5</sup> Les recherches menées par le Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations de Nord à l'Université du Québec à Montréal depuis 2003 ([www.imaginaireunord.uqam.ca](http://www.imaginaireunord.uqam.ca)) – projets portant principalement sur la littérature, le cinéma, les arts visuels et la culture

*couteau*... afin de réfléchir à la manière dont les dramaturges pensent les sonorités nordiques. Le « paysage audible », qui s'inspire de la notion de paysage élaborée par l'historien français Alain Corbin<sup>6</sup>, est une construction abstraite et subjective grâce à laquelle les auteurs traduisent le Nord et le froid par la mise en place d'éléments perceptibles par l'ouïe une fois mis en scène ou imaginés comme tels lors de la lecture du texte dramatique. En ce sens, en analysant principalement les sons et la langue des personnages, je montrerai comment le « paysage audible » de *Floes* et de *Roche, papier, couteau*... véhiculent un (Grand) Nord froid. Dans un double mouvement, je mettrai en relief la façon dont les sonorités et la musicalité des mots se font discours sur le Nord et le froid en plus de (re)définir leur imaginaire respectif.

### Habiter le silence du Nord

Dans *Floes*, le Nord est a priori le lieu du silence que l'entrechoquement des glaces, le sifflement du vent ou encore les paroles des personnages habitent, comme le laisse entrevoir la didascalie liminaire suivante : « *Un silence épais meublé de collisions sourdes entre les glaces, de vibrations, de vents et que deux voix mâles viennent à tout coup briser.* » (*Ibid.*, 9). La présence humaine qui se manifeste par le biais des voix, des cris ou des pleurs des personnages de Paul et d'Adrien, plongés dans la pénombre de la nuit boréale pendant la plus grande partie de la pièce, trouble la quiétude de cet espace nordique et parvient à « dénordifier », à dénaturer, pour reprendre les mots du philosophe et écrivain Michel Onfray, cette « géographie silencieuse » (Onfray 2002, 64). Si Adrien se raccroche aux mots pour s'agripper à la vie, pour cultiver l'espoir de la survie, Paul, quant à lui, tend l'oreille au bruit étouffé de l'avion submergé, présage de mort amplifié par le silence :

ADRIEN  
Je te dis que non

PAUL  
Chut !

ADRIEN  
Que non, nous  
N'allons pas mourir ainsi

PAUL  
Écoute !

ADRIEN  
Non  
[...]

PAUL  
Chut !  
C'est beau

ADRIEN  
Non

PAUL  
Je l'entends  
Beau, ma foi, comme un concert !  
Plus beau même  
– et ce n'est pas rien –  
Que la messe, que le collègue des médecins fera chanter en ma  
[mémoire  
[...]

Furieuse  
Poussée par le dernier élan du moteur  
L'hélice du biplan ravage le fond marin  
[...]

C'est un bruit presque imperceptible  
[...]

Sourd  
Parce qu'absorbé par les tonnes d'eau de la nappe arctique

ADRIEN  
Paul, survivre...

PAUL  
Chut !  
C'est le chant de rage de l'invention humaine  
Ah oui !  
Contre cette nature maudite  
Qui ne cesse de lui rappeler sa vanité  
Il faut tendre l'oreille (Harrison 2007, 9-11).

Contrairement à la vision funèbre de Paul, où le son étouffé des dernières rotations de l'hélice de l'avion échoué au cœur de la mer Arctique se fait présage de mort et prétexte

populaire – conçoivent le froid comme un « élément » (Chartier 2008, 24) constitutif de l'imaginaire du Nord, véritable « réseau discursif, dont on peut retracer historiquement les constituants, les formes privilégiées, les figures, les personnages, les schémas narratifs, les couleurs et les sonorités » (*Ibid.*, 23). Toutefois, mes recherches qui portent sur l'usage du froid dans les pratiques dramaturgiques et scéniques du théâtre québécois contemporain m'amènent à penser le froid comme un imaginaire singulier qui, bien qu'intimement lié à celui du Nord et de l'hiver dans les représentations artistiques et culturelles québécoises, tisse ses propres réseaux de significations. Par exemple, le froid se fait métaphore des angoisses existentielles, de la mort, de la solitude, de l'incommunicabilité, mais aussi de l'espérance, de la vitalité, de la paix, de la prise de conscience de soi, de la sexualité et même de la lucidité (Voir Désy et Michelis-Masloch à ce sujet.) Ainsi, il m'apparaît plus juste de percevoir le Nord et le froid comme deux imaginaires particuliers dont les composants coïncident, par moment, notamment en raison de la polysémie des signes.

<sup>6</sup> Chez Corbin, le paysage est « une manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger de significations et d'émotions » (Corbin 2001, 11).

à philosopher sur la nature humaine, pour Adrien, les bruits sont gages d'espérance puisque témoins d'une présence humaine, d'une aide éventuelle. En parlant probablement des Inuits qu'il nomme ces «gens de là-bas» (*Ibid.*, 18), Adrien rêve le secours à venir :

ADRIEN  
[...]

Ils nous chercheront  
J'entends déjà leurs traîneaux qui glissent sur la banquise  
Et la course, et le souffle de leurs chiens...  
Sans doute, ils viennent  
N'entends-tu pas, Paul ? (*Ibid.*, 19).

Les sonorités du Nord se soumettent à ce qu'Alain Corbin qualifie de «disjonction entre l'entendu et l'identifié», dans *L'homme dans le paysage*, un ouvrage où le paysage n'est pas décelé uniquement par le regard, mais bien par l'ensemble des sens (Corbin 2001, 29). Les personnages se méprennent sur la source, l'origine du bruit. Adrien confond la «*musique des glaces sous le vent*» (Harrisson 2007, 25) et le «*chant aigu d'[une] femme, à mi-chemin entre l'aria et la sirène*» (*Ibid.*, 25) avec l'«appel d'un bateau» (*Ibid.*, 25). La voix de la veuve de Sir John Franklin, le célèbre explorateur britannique ayant péri au 19<sup>e</sup> siècle en quête du passage du Nord-Ouest, apparaît comme une illusion, un mirage dans ce paysage nordique :

PAUL  
Mais c'est si aigu  
Si humain  
Pourtant, qu'est-ce ?  
Sinon le vent qui flirte avec les glaciers pour nous leurrer ?  
(*Ibid.*, 25).

Seule, la «plainte intermittente d'une ourse polaire affamée» (*Ibid.*, [8]) échappe à la disjonction. Comme le mentionne R. Murray Schafer dans *Le paysage sonore. Le monde comme musique* en parlant des sons d'animaux, elle «évoqu[e] des images acoustiques intenses, et celui qui les entend, ne serait-ce qu'une fois, les reconnaîtra toujours et ne les oubliera jamais de sa vie» (Schafer 2010, 72). Le chant bestial de l'ourse, qui surgit sporadiquement dans le texte, véritable signe du danger, de la mort qui guette les deux protagonistes, accentue la tension dramatique en rappelant à Paul et à Adrien l'hostilité de ces terres nordiques. Le vent, la collision des glaces, les voix, puis les lamentations de l'ourse polaire meublent le silence du Nord pour en faire un lieu habité par le froid, par l'homme et par la nature sauvage.

## Le souffle du froid

À l'exception de quelques points d'interrogation, de suspension et d'exclamation disposés ici et là à des fins phonétiques plutôt que grammaticales, les répliques de *Floes* sont dépourvues de ponctuation. Le rythme de ces partitions vocales est déterminé par un souffle court mis en évidence par une disposition graphique singulière<sup>7</sup>. Sur la page, ces bribes de phrases se donnent à lire comme la représentation scripturale de la buée qui s'échappe de la bouche d'un sujet soumis au froid ; elles matérialisent la difficulté à respirer à de basses températures puisque, dans de telles conditions, l'être humain privilégie naturellement un souffle court au détriment des inspirations et des expirations profondes. La fugacité des phrases morcelées contribue à l'élaboration d'un rythme hachuré et animé par une nécessité de prendre la parole avant que les mots ne se figent<sup>8</sup>. Dans *Floes*, il est possible d'entendre le froid dans ce souffle bref qui laisse entrevoir une nécessité de «parler court», pour reprendre l'expression de Gilles Girard dans un article consacré à la pièce *Les neiges* de Michel Garneau (Girard 1993, 101).

En plus de fragmenter les phrases et de contribuer à la création d'une rythmique saccadée, le froid fait glisser la rationalité du côté de la confusion. Soumis au froid, les corps tendent vers l'hypothermie et le langage s'engourdit. La désarticulation de la pensée transparait dans les propos du personnage de Paul lorsque celui-ci dit : «Déjà mes mots sont confus» (Harrisson 2007, 20). Même si le froid ralentit le processus réflexif et rend plus difficile le passage de la pensée aux mots, dans *Floes*, il devient prétexte à l'introspection, à la prise de conscience de soi. Aux prises avec le froid, probablement en raison de la mort à laquelle mène inéluctablement une exposition prolongée aux basses températures, les personnages font preuve d'une lucidité aiguë et parviennent à formuler des vérités relatives à l'existence. Le froid incite parfois aux envolées philosophiques :

PAUL  
C'est si pénible  
De se retourner devant la mort  
Pour essayer de voir derrière soi  
Ce que l'on laisse au monde  
Quand deux yeux malades  
Les traîtres  
Nous donnent alors l'impression  
Qu'il n'y a rien sur cette terre qui fut enraciné par nous  
Sinon des choses aux contours flous  
Qu'on ne saurait reconnaître (*Ibid.*, 56).

<sup>7</sup> Les citations de *Floes* respectent la mise en page du texte dramatique telle que publiée chez Dramaturges Éditeurs, tandis que les extraits de *Roche, papier, couteau...* sont conformes à celle de Lansman.

<sup>8</sup> Cette fugacité rappelle celle de la stichomythie qui se définit comme une succession de courtes répliques de longueur similaire visant à rythmer les échanges.

Si le froid permet de mettre des mots sur l'humain et de verbaliser une part d'indicible, la violence verbale, quant à elle, cultive et intensifie la présence du froid. En effet, les paroles virulentes et dépourvues d'affection refroidissent davantage les personnages, comme le souligne encore le personnage de Paul: «Chaque mot qui me blesse est une chaleur que tu arraches / À nos deux corps enlacés» (*Ibid.*, 24). Brève et morcelée, la parole «aux pays froids»<sup>9</sup> demeure empreinte tantôt de sagesse, tantôt de violence, et révèle l'être humain à lui-même.

### Le jeu de l'écho : entre éternité et amplification

Pour les deux hommes échoués sur une parcelle de banquise, il est risqué d'occuper vocalement l'espace puisque la glace peut se fendre sous un trop-plein de décibels. Les sons perçants émis avec puissance sont donc à proscrire, puisque susceptibles de provoquer le tremblement des glaces flottantes :

PAUL  
Ne crie pas  
Je t'en prie  
Tu vas faire trembler les icebergs  
[...] (*Ibid.*, 2007, 24).

Si les eaux froides des mers du Nord étouffent les sons, comme semble l'indiquer le bruit sourd de l'hélice submergée, la glace, selon Paul, les emprisonne dans un jeu d'échos sans fin :

PAUL  
[...]  
Il y a une légende  
Selon laquelle  
Les voix en Arctique ne se perdent pas  
Selon laquelle  
Elles restent prisonnières de l'architecture de la banquise  
Leur écho se heurtant d'iceberg en iceberg  
Parfois durant des centaines d'années  
Avant de trouver une oreille qui les entende  
Et c'est ce qui abuse les pauvres voyageurs de la nuit polaire  
À faire frémir  
Je l'ai lu quelque part (*Ibid.*, 30).

Les ondes sonores et vocales rebondissent ainsi sur les sculptures glacées, et ce, à l'infini, de sorte qu'elles s'inscrivent dans la pérennité de la répétition. Cette ritournelle perpétuelle rendue possible grâce à ce phénomène de réverbération devient mémoire des égarés et hante éternellement le silence paisible du Nord. L'écho permet à la parole de transcender la mort et immortalise l'amour

d'Adrien et de Paul en le faisant glisser dans ce qu'Onfray appelle un «temps figé» (Onfray 2002, 87), soit une temporalité cyclique et répétitive :

ADRIEN  
Une sorte de seconde vie virtuelle  
Qui sait, Paul!  
Peut-être au lieu de devenir les mammoths du prochain  
[millénaire  
Serons-nous, de nos deux voix réunies, un chant cristallin  
[...]

PAUL  
Ah oui !  
Quelle belle mort ce serait  
Un opéra-écho  
Qui voyagerait à jamais  
Dans l'éternité

ADRIEN  
Et qui, un soir au hasard, émouvrait  
Quelques hommes en ronde de nuit  
Sur le pont d'un grand et inébranlable pétrolier...  
[...]

Un chant sans corps, sans âge et sans fin  
Seulement des voix  
Réunies, inséparables  
Que des voix  
Qui traverseraient une mer ou un océan  
Non !  
(*Un temps.*)  
L'éternité !  
[...] (Harrison 2007, 57 et 63).

À l'unisson, les voix de Paul et d'Adrien meubleront le silence du Nord à tout jamais jusqu'à ce qu'elles rencontrent une oreille attentive dans le creux de laquelle s'échouer. Par conséquent, l'écho devient lieu de mémoire. Il rappelle au Nord ses morts et apparaît comme les restes audibles d'une présence humaine. Habituellement reconnue pour renvoyer à l'homme son reflet, la glace fait désormais ricocher les mots et permet au couple de concevoir le Nord, non plus comme une destination mortelle, mais plutôt comme le lieu de la pérennisation des élans de leur cœur et de leur être.

L'écho constitue également le «paysage audible» de *Roche, papier couteau*... Il court dans la toundra et s'es-souffle jusqu'à devenir silence. En cherchant à corps perdu sa bouteille de vodél<sup>10</sup>, Mielke, une femme âgée d'une trentaine d'années qui s'est réfugiée au Nord pour échapper à son passé, appelle Ali et Lonely, deux des jeunes clandestins

<sup>9</sup> Cette appellation renvoie à l'*Écho aux pays froids* de Louis-Edmond Hamelin, ouvrage scientifique à la facture autobiographique qui aborde divers aspects se rapportant à la nordicité.

<sup>10</sup> C'est le nom donné par Marilyn Perreault à un alcool imaginaire. Par association, la sonorité de «vodél» convoque celle de «vodka» de manière à laisser croire qu'il s'agit d'une boisson à forte teneur en alcool.

arrivés par cargo. Rapidement, les cris de Mielke deviennent prétexte à un jeu où les deux filles campent l'écho :

*(L'écho de cet appel se répand dans la plaine et devient de plus en plus faible)*

**Lonely** (de l'extérieur, imitant Mielke): Ali!

**Ali** (de l'extérieur, imitant Mielke aussi): Lonely!  
(Perreault 2007, 21).

Cependant, comme le suggère le titre de la pièce qui renvoie au jeu de mains meurtrier inventé par Ali et son frère, Iourded, pour sélectionner la prochaine victime de ce dernier, dans *Roche, papier, couteau...*, la frontière est parfois poreuse entre ludisme et cruauté. En ce sens, la « plainte » (*Ibid.*, 43) qui suit la macabre découverte du corps de Lonely se métamorphose en écho et remplit la vacuité silencieuse, la vastitude qui règne à l'extérieur du « hangar-classe » (*Ibid.*, 5). À la manière d'une caisse de résonance, l'écho amplifie les cris qui voyagent dans l'immensité et intensifie la cruauté en la rendant plus perceptible.

### Intérioriser, incarner le silence et le trop-plein de mots

Alors que le silence compose la toile de fond du « paysage audible » de *Floes*, à laquelle s'ajoutent des voix humaines qui refusent de se taire et de mourir, l'intériorisation du silence dans la pièce de Marilyn Perreault définit l'essence même de certains personnages. Dans cette optique, Cute, le bambin qui rend l'âme sur le cargo, change de nom pour devenir Mute, mot anglais qui véhicule explicitement le mutisme. Pour sa part, le personnage de Iourded, dont les répliques se composent principalement de point de suspension, se terre dans le non-dit, comme l'expose Ali : « Sa tête lui a dit de faire la grève des mots sinon il fait mal avec. Il a installé une douane dans sa bouche pour filtrer les phrases. Et puis, il a pas le besoin de parler, je comprends, et moi je dis. » (*Ibid.*, 16). Atteint de ce qu'il nomme des « traumutismes » (*Ibid.*, 51), Iourded voit les mots se multiplier dans sa tête, véritable cacophonie mentale martelant à coup de verbes sa paix intérieure et cultivant ses gestes violents. Toutefois, Iourded met des mots sur son trouble, qu'il décrit ainsi :

**Iourded** : Les cauchemars qui font la réalité même / le jour. La petite / voix comme Ali qui / s'emporte, qui parle quand elle veut. Comme quelqu'un / qui / me suit derrière ma tête. Quelqu'un / qui me crie<sup>11</sup> (*Ibid.*, 51).

Tandis que Iourded reste silencieux, Ali rend audible l'absence de paroles et, par le fait même, le manque d'échanges avec l'Autre, voire la distance qui se creuse entre les personnages. Malgré la proximité que sous-tend l'espace restreint et intérieur du hangar-classe, le froid est omniprésent. Le personnage de Lonely, qui n'hésite

pas à user de son corps pour consoler sa solitude, expose clairement le rôle d'Ali consistant à remplir la vacuité silencieuse qui s'immisce entre les personnages et qui les ramène inévitablement à leur propre malaise intérieur :

**Lonely** : Ali, c'est ça : pas la langue dans ses galoches. Ali, elle a la fonction de remplir le vide. [...] (*Ibid.*, 13).

Puisque le Nord silencieux est souvent propice à l'introspection et à la prise de conscience de soi, car il s'avère un espace vierge que l'homme en vient à habiter par la pensée, par la parole, Ali tue le silence pour conjurer l'angoisse existentielle qu'il recèle. Elle n'hésite pas à gorger le réel de mots pour mettre fin à cette terreur silencieuse, comme l'indique Mielke : « Ali a compris ce que c'est qu'un mur du son. Elle est en train d'en construire un solide entre le silence, le vide et elle. Il y a des mots dans chaque centimètre cube. » (*Ibid.*, 44). Le trop-plein de mots d'Ali donne paradoxalement à entendre le silence qui se fait souvent l'ombre d'un mal-être ou d'un malaise à être ensemble. Néanmoins, la saturation de paroles suscite parfois des sourires qui se colorent souvent de jaune :

*(Elles [Mielke, Lonely et Ali] attendent en silence. Lonely regarde dehors. Tranquillement, Ali se remet à parler)*

**Ali** : Moi, je porte plus les jupes. Je les ai toutes données à elle qui est Lonely. Elle, elle est devenue grande maintenant. Elle aime les vêtements qui "vêtent" pas beaucoup. C'est pour ça qu'elle porte les miens. Quand elle était petite, elle était encore possible à contrôler. Maintenant, elle peut choisir le matin en s'habillant si elle met ou pas des petites culottes sous sa jupe. Ça, c'est un avantage... euh... social qu'elle a compris qu'elle avait. Je parle de elle, mais c'est Iourded qui la connaît par cœur. Ils ont souvent joué au docteur ensemble. (*Ibid.*, 16).

Les personnages de Perreault incarnent le silence et la froideur du mal-être ou du malaise à être seuls ensemble.

### Tendre l'oreille à la violence

Dans le village de l'Extrême-Nord de *Roche, papier, couteau...*, qui n'est calme qu'en apparence, la violence gronde. Souvent, les indications sonores contenues dans les didascalies contribuent à la construction d'un Nord empreint d'une brutalité qui est l'œuvre des hommes. Du « [b]ruit d'un loquet » (*Ibid.*, 11) qui évoque l'enfermement et l'animosité de la promiscuité, au « [b]ruit sourd de quelqu'un qui reçoit un coup dans le ventre » (*Ibid.*, 35), en passant par les « éclats de voix en langage norien, [le] bruits d'une bagarre et de coups donnés contre la porte » (*Ibid.*, 35), ainsi que par le bruit d'« un objet frapp[ant] contre la porte » (*Ibid.*, 5) du hangar-classe qui provient du corps pendu de Iourded, le « paysage audible » de *Roche, papier, couteau...* renferme une part de cruauté.

<sup>11</sup> Comme l'indique Marilyn Perreault, « / marque une coupure dans le débit » (Perreault 2007, [4]).

## La redondance du vent

*Roche, papier, couteau...* débute et se termine avec un « Je vais revenir » (*Ibid.*, 5 et 56) de Iourded, enregistré sur magnétophone, de façon à inscrire l'action dramatique dans une temporalité circulaire. Le vent, à la manière de l'ourse et de l'écho dans *Floes*, s'inscrit dans la répétition. Plusieurs didascalies rappellent la présence de cet élément nordique tout au long de la pièce : « *Un vent de tempête souffle à l'extérieur* » (*Ibid.*, 5), « *Une tempête fait rage à l'extérieur* » (*Ibid.*, 50), « *La flamme d'une dernière chandelle chancelle tellement il y a du vent* » (*Ibid.*, 52) et « *Le vent souffle toujours à l'extérieur* » (*Ibid.*, 54). En plus de matérialiser le froid qui court à l'extérieur, ce souffle du (Grand) Nord, perçu comme le territoire par excellence du froid aussi bien par Perreault que par Harrisson, devient la métaphore des méandres intérieurs des personnages, de la fragilité qui se cache au fond de leur être. Marque d'altérité, le vent siffle et remplit momentanément le silence lorsque Mielke se retrouve seule après que la mort a fait siens les quatre jeunes clandestins. Délaissant le norien pour retrouver sa langue d'origine qui est le brusque<sup>12</sup>, Mielke dit : « Et la tempête dans le dehors qui arrête pas d'étendre sa neige partout... Elle cogne à ma porte comme si j'allais vraiment lui faire la réponse. » (*Ibid.*, 5 et 56). Accentuant le risque de froidure et poussant l'être humain à opter pour l'action afin de ne pas mourir gelé, le vent devient aussi la métaphore d'une lutte pour se cramponner de toutes ses forces à l'existence :

**Mielke** : [...] Pourquoi vous courez toujours, hein ? Laisse-moi passer... Pourquoi il y a toujours un coup de vent autour de vous ? C'est pas une façon de vivre ça !

**Lonely** : On vit pas, la Madame ; on fait la survie. Comme vous. (*Ibid.*, 40).

Le vent en vient même à incarner les voix qui troublent le silence intérieur de Iourded :

**Mielke** : C'est le vent, Iourded...

**Iourded** (*montrant la bouteille de vodou*) : Ça / dans la bouteille / ça règle le vent / qui souffle / parle dans la tête ? (*Ibid.*, 51).

Matérialisation du vent violent, tantôt en dormance, tantôt en pleine activité, au sein des personnages, la tempête augmente la tension dramatique. Elle contribue à l'élaboration d'un espace glauque lorsqu'elle siffle contre les parois du hangar et qu'elle plonge les personnages dans la pénombre en éteignant les chandelles, leur dernière source de lumière et de chaleur.

Les « paysages audibles » de *Floes* et de *Roche, papier, couteau...* donnent à entendre le silence du (Grand) Nord alors que les personnages s'agrippent aux mots afin

d'habiter ce territoire nordique par la parole ou par le mutisme. Soumis au froid, le souffle est court et la langue hachurée comme si elle mimait le frisson, le grelottement. Parfois, les phrases saturent la vacuité silencieuse pour plonger dans les méandres de l'humain et se métamorphoser en véritables envolées poétiques. À d'autres moments, elles se multiplient pour tuer l'angoisse, pour fuir l'introspection. Absorbés ou étouffés par les eaux glaciales, les bruits sont sourds tandis que l'écho hante l'immensité et amplifie la violence humaine.

Dans les deux textes dramatiques, la répétition d'éléments sonores participe à l'élaboration d'une temporalité figée, pour ne pas dire gelée. La musique de la glace et du vent donne à entendre le froid, caractéristique de ces deux éléments, et, par association, un (Grand) Nord où règnent les basses températures. Bien qu'ils visent à construire l'espace dramatique, les « paysages audibles » véhiculés par *Floes* et par *Roche, papier, couteau...*, majoritairement imitatifs et descriptifs, forment aussi un discours sur le Nord et le froid. Ainsi, l'omniprésence du silence évoque la tranquillité d'un Nord éloigné et peu habité. Le besoin viscéral des personnages de s'accrocher à la parole rappelle le combat constant du corps pour lutter contre l'hypothermie, pour échapper à la mort, pour survivre. La plainte de l'ourse polaire et les cris matérialisent l'hostilité d'un (Grand) Nord sauvage. La vastitude transparaît dans l'infinitude de l'écho et le froid, dans le vent, dans les phrases morcelées portées par un souffle bref ainsi que dans l'entrechoquement des glaces et des mots. Présents dans les deux pièces, le silence, l'urgence de dire, l'écho, le vent et la répétition témoignent de la cristallisation de certains sons et rythmes propres aux imaginaires sonores du (Grand) Nord et du froid. Quoique non exhaustives, ces composantes dévoilent une partie du large réseau de signes sonores, vocaux et musicaux qui rend audibles, au théâtre, lesdits imaginaires.

<sup>12</sup> Il s'agit de la langue parlée en Brusquie, le pays imaginaire d'où sont originaires les personnages de *Roche, papier, couteau...* Par association, la sonorité de « brusque » rappelle celle de « russe ».

## RÉFÉRENCES

- CORBIN, Alain (2001). *L'homme dans le paysage*, Paris, Les éditions Textuel.
- CHARTIER, Daniel (2008). «Couleur, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord», Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, p. 22-30.
- DÉSY, Jean (1991). *La rêverie du froid*, Québec et Sainte-Foy, Le Palindrome et Éditions La Liberté.
- GIRARD, Gilles (1993). « Les neiges de Michel Garneau », *Québec français*, n° 88, p. 101.
- HAMELIN, Louis-Edmond (1996). *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- HARRISSON, Sébastien (2007). *Floes et D'Alaska. Suite nordique*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- MICHELIS-MASLOCH, Cornelia (1999-2000). «La vie et la mort. L'ambiguïté du froid dans la littérature autrichienne contemporaine», thèse de doctorat, Université Paris 12-Val de Marne.
- SCHAFER, Raymond Murray (2010). *Le paysage sonore. Le monde comme musique*, Paris, Éditions Wildproject.
- ONFRAY, Michel (2002). *Esthétique du pôle Nord. Stèles hyperboréennes*, Paris, Grasset.
- PERREAULT, Marilyn (2007). *Roche, papier, couteau...*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman.



## The Aurora borealis harmony as structural design in Eduard Tubin's 'Northern Lights' Piano Sonata No. 2

Edward Jurkowski  
(University of Lethbridge)

The Estonian Eduard Tubin's (1905-1982) second piano sonata, subtitled the "Northern Lights Sonata," represents a significant turning point for the composer. Written between February and October in 1950, the sonata contains attributes that become hallmarks of Tubin's mature style—namely, a highly concentrated compositional structure, an enriched, tonally ambiguous harmonic design, and the use of cyclically repeating theme groups. Tubin himself acknowledged the importance of the sonata as follows: "it [i.e., the work spent on the sonata] taught me a lesson for life. I learned to concentrate on the essentials and leave out everything else, all that was unnecessary, superfluous, and repetitive; each note had to find its right place."<sup>1</sup>

The composition is widely viewed as the most important twentieth-century piano sonata from Estonia; and the notoriously self-critical composer considered it among his best works from a large and varied oeuvre.<sup>2</sup>

The subtitle of the composition comes from Tubin himself. Specifically, he noted that the work's opening eight-note harmony represents the programmatic depiction of the whirling flashes from the northern lights (Rumessen 2003, 25). This "Northern Lights" *Leitmotif* appears in Example 1.

In this article, I trace the various transformations of the Aurora borealis harmony in the second piano sonata and identify its role as a vital structural element of the composition. Following a descriptive assessment of the work's three movements, I end by identifying some fascinating relationships between the piano sonata and other works by Tubin from this time period.

Since Tubin's work may not be immediately apparent to all readers, let me begin with a brief outline of the composer. Born in 1905, Tubin is broadly regarded as the foremost Estonian composer active between 1940 and 1980. Upon graduating from the Tartu Higher Music School in 1930,

Example 1: Eduard Tubin, Piano Sonata No. 2, mm. 1-12

Copyright 2009 by the International Eduard Tubin Society. Reprinted by permission.

where he studied composition with Heino Eller, the leading Estonian composer from the first half of the twentieth century, Tubin worked at the Vanemuine Theatre in Tartu as an accompanist, choral, and symphony conductor. For the next fourteen years Tubin's compositional stature grew through such important works as his first four symphonies, the Violin Concerto No. 1, Estonia's first full-length ballet *Kratt*, as well as a number of folk-inspired compositions such as the 1938 *Three Estonian Folk Dances* for solo piano. Clearly the most significant event in Tubin's life took place in September 1944, when the composer and his family, together with thousands of other Estonians, fled to Sweden to escape the Soviet occupation. In Stockholm he

<sup>1</sup> English translation of this quote is by Vardo Rumessen in Rumessen (2009, 25). Origin of this quote found in Connor (1978, 58).

<sup>2</sup> Rumessen 2003 contains a comprehensive description of Tubin's varied oeuvre—one which includes ten symphonies (an eleventh remained unfinished at his death), concertos, orchestral works, operas, choral music, chamber music, and piano works.

found employment as a copyist for the famous historical Drottningholm Royal Court Theatre, where he restored old operas and ballets, as well as compiled piano scores of these works. Tubin also conducted the Stockholm Estonian Male Choir, an ensemble for which he wrote many of his important choral works during the last thirty year of his life—compositions such as *Shepherd's Sunday* from 1957 and his 1950 *Requiem for Fallen Soldiers*.

Although Tubin's oeuvre is broad, and contains important works in all genres, including the two unjustly underperformed operas (*Barbara von Tisenhusen* from 1968 and the 1971 *The Parson of Reigi*), it is his cycle of ten symphonies for which he is most celebrated. Central to his compositional style is the comprehensive development of a circumscribed number of small motives to formulate innovative large-scale formal designs—a compositional aesthetic that demonstrates the influence of Beethoven and Sibelius, two composers who Tubin held in the highest esteem throughout his life. However, more contemporary influences, with respect to harmony and rhythm, include composers such as Bartók, Scriabin, and Stravinsky.<sup>3</sup>

One final attribute of the composer's work is the influence from Estonian folk elements, a recurring characteristic found throughout the composer's career, and can be witnessed in a variety of forms—whether it is the mythical legends from Estonian folklore, as used in *Kratt*, the folk tunes that served as the melodic material in such works as the *Suite on Estonian Shepherd Melodies* from 1959, or actual folk-inspired poetry used as texts in his choral pieces and songs.

Despite the burgeoning number of recordings and scholarly interest in Tubin's music, one analytical challenge has been the topic of sonata form in this repertoire.<sup>4</sup> A valuable methodology to study these works is the theory of sonata deformation—scholarship that has expanded the analytical options of sonata form construction beyond the traditional *Formenlehre* designs typically employed to describe eighteenth- and, in particular, nineteenth-century large-scale compositions. The origins of this research stem from an important series of writings by James Hepokoski that appeared during the 1990s.<sup>5</sup>

He has proposed that beginning in the late-eighteenth century an array of “deformations” of *Formenlehre* structures came into existence that challenged the conventional expectations of sonata form. Hepokoski further argues

that the various sonata innovations in the nineteenth and twentieth century can be attributed to the diverse and more extensive reflections upon these deformations.

Hepokoski's writings have consolidated the vast variety of deformations into essentially five categories. Unfortunately, space delimits discussion of his fascinating theory to a single category, one that has particular relevance with Tubin's music—namely, rotational form. Before moving on to the more formal discussion of Tubin's piano sonata, it would be valuable to briefly identify the terminology to be employed as well as some features of rotational form itself.

Hepokoski's rotational form accounts for a sonata-designed movement that cycles through the same thematic material several times, usually, but not necessarily, in the same order. He writes that:

Strictly considered, a rotational structure is more of a process than an architectural formula. In such a process ... [one] initially presents a relatively straightforward 'referential statement' of contrasting ideas. This is a series of differentiated figures, motives, themes, and so on ... which may be arranged to suggest anything from a compound theme to the structure of a sonata exposition. The referential statement may either cadence or recycles back through a transition to a second broad rotation. Second (and any subsequent) rotations normally rework all or most of the referential statement's material, which is now elastically treated. Portions may be omitted, merely alluded to, compressed, or, contrarily, expanded or even 'stopped' and reworked 'developmentally.'

New material may also be added or generated. Each subsequent rotation may be heard as an intensified, meditative reflection on the material of the referential statement (Hepokoski (1993, 25).

In short, it would not be inappropriate to consider rotational form as a loose type of strophic variation—although, to reiterate Hepokoski's point in the above quote, this is a description more of a process than a *Formenlehre* design.

I have written elsewhere about the utility of Hepokoski's model of rotational form to explicate the fascinating sonata designs in a number of Tubin's symphonies (Jurkowski 2007). Using this model as a *modus operandi*, then, it would be pertinent to study the first movement's unusual design, one that has been the source of much debate among scholars.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> For a thorough study of Tubin's style and compositional influences, see Pärtlas (1995).

<sup>4</sup> For instance, the record label BIS has recorded virtually all of Tubin's orchestral, chamber and piano music; another cycle of Tubin's symphonies appears on the label Alba; and Tubin's two operas have been recorded on Ondine. The International Eduard Tubin Society, with financial support from both the Estonian and Swedish governments, is working on the Eduard Tubin Collected Works edition, a project that will encompass thirty-three volumes (at present, nine volumes have been published). Finally, Rumessen (2003) is an invaluable resource for scholarly study.

<sup>5</sup> In particular, see: Hepokoski (1992a), (1992b) and (1993). Appendix 2 from Hepokoski and Darcy (2006) contains a useful summary of these writings.

<sup>6</sup> For two divergent views of the movement's form, see Connor (1978) and Rumessen (1988).

## Movement One: Agitato e rubato

As noted above, the stimulus for this composition was a rare occurrence of the Aurora borealis in Stockholm during the autumn of 1949. As Tubin described it, “The whole sky was in motion. Everything around me flashed and whirled, [and I felt that] all of nature was before me” (Rumessen 2009, 25).<sup>7</sup>

Example 1 displays two elements within the opening twelve measures: the first is the Northern Lights *Leitmotive*, which serves as the accompanimental figure for the main theme proper. Examples 2a and 2b illustrate the two components in isolation. An important structural feature of the Northern Lights *Leitmotive* is interval-class 5, i.e., the intervals of a perfect fourth or perfect fifth. For instance, the interval is represented by the melodic ascent from G5 to D6. Note as well that interval-class 5 plays a prominent role as a structural feature of the harmony. As we see in Example 2c, interval-class 5 also plays a major constructive feature of the main theme proper—first as the boundary around the axis point of C-sharp5; and the intervallic distance between G-sharp5 in m. 15 and ultimate goal of the theme, C-sharp6.

**Example 2a:** Harmonic progression of “Northern Lights,” *Leitmotive*, mm. 1-22

**Example 2b:** Main Theme of Eduard Tubin, Piano Sonata No. 2, Mov. 1, mm. 1-22

**Example 2c:** Structural role of Interval-class 5 in the main theme of Tubin, Piano Sonata No. 2, mov. 1

Table 1 identifies the major thematic areas of the movement.

**Table 1:** Formal design of Tubin, Piano Sonata No. 2, mov. 1

Rotation 1 mm. 1-88	Main Theme mm. 1-22 assoc. with NL Leit.	Trans. mm. 23-25 downwards arpegg. figure	Sub. Theme mm. 26-39	Close (a) mm. 40-63 NL Leit. with main theme	Close (b) mm. 64-76 NL Leit. with ending of MT	Close (c) mm. 77-88 NL Leit. with 8ve bass emphasizing ic1 and 5
Rotation 2 mm. 89-177	Trans. mm. 89-115	Close (c) mm. 116-123	Sub. Theme mm. 124-131	Trans. mm. 132-139	Main Theme mm. 140-149	Main Theme mm. 150-158 NL Leit mm. 169-171
Rotation 3 mm. 178-194	Main Theme mm. 172-176 assoc. with Trans	Trans mm. 178-179 upwards arpegg. figure	Close (a) mm. 180-189 assoc. with NL Leit.	Sub. Theme mm. 190-194 assoc. with Close (c)		

**Coda** mm. 195-202  
Melodic fragments of thematic material, interjected with short fragments of NL Leit.

Of note are the various reiterations of the Northern Lights *Leitmotive* that are associated in some way with the main theme. For instance, unlike the simultaneous arrangement of the two elements, as presented at the outset of the first rotation, during the closing section the Northern Lights *Leitmotive* acts as a type of connective tissue between statements of the main theme, now transposed at the interval of a fifth (compared with its appearance at the opening) and harmonized. Example 3 illustrates a portion of this passage.

**Example 3:** Eduard Tubin, Piano Sonata No. 2, mm. 47-53

Copyright 2009 by the International Eduard Tubin Society. Reproduced by permission.

The movement contains three rotations. The referential first rotation can be conceptualized as a sonata exposition, albeit with a brief transition and, as was just noted, a closing section that reuses main theme material in conjunction with the Northern Lights *Leitmotive*.

Apart from the transition material in mm. 89-115, the organization of the second rotation essentially reverses the ordering of thematic material from the opening, referential rotation. Further, the main theme remains closely associated with the Northern Lights *Leitmotive*. One noteworthy feature is the subtle increase in surface rhythm throughout the rotation, culminating with the energetic section in mm. 150-171, one which utilizes main theme material in

<sup>7</sup> The original quote is found in Connor 1978, 58.

a dazzling imitative passage, as preparation for the third rotation.

An imaginative reordering of the thematic elements from the referential rotation underscores the highly compressed rotation three. For instance, the rotation commences with an impressive, sonorous statement of the main theme, but supported harmonically by the transition. The moment is significant: it is the sole point in the movement where the main theme is conspicuously dissociated from the Northern Lights *Leitmotive*. Or consider that the subordinate theme in mm. 190-194 is integrated with section (c) from the closing section. Perhaps as compensation for rotation three's absence of the Northern Lights *Leitmotive*, the short, subdued coda contains melodic fragments of all the components from rotation one, interjected with statements of the *Leitmotive*.

### Movement Two: Variations on Lapp Tunes

The second movement is a theme and variations design. The theme, seen in Example 4, consists of two tunes; each is based on a different Estonian Lapland tune (the respective folk tune sources are shown in Example 5a and 5b). The use of Lapland folk music might initially seem at odds with the underlying thematic focus of the piece—or at least of the first movement—i.e., the northern lights. However, Vardo Rumessen suggests a possible connection between Estonia's folk epic *The Son of Kalev* and the role these two tunes in this movement might serve within the context of the overall structure. For instance, in Cantos 16 (the entire epic contains twenty cantos), he writes that “the Aurora borealis is related to a mystical idea of a place where the earth and the sky merge, in search of which the son of Kalev reached the coast of Lapland where he met the Lapp wizard Varrak, who was to show him the way to the end of the world” (Rumessen 1988, 20-21).

**Example 4:** Eduard Tubin, Piano Sonata No. 2, mov. 2, mm. 1-13

Copyright 2009 by the International Eduard Tubin Society. Reproduced by permission.

**Example 5a:** Folksong source for Tune No. 1 of the Theme from Tubin, Piano Sonata No. 2, mov. 2

**Example 5b:** Folksong source for Tune No. 2 of the Theme from Tubin, Piano Sonata No. 2, mov. 2

(from: Tirén, *Die lappische Volksmusik*, 1942)

Tubin's interest in Estonian folk song was a creative influence throughout his career—and especially following his exile in Sweden beginning in 1944. One particular rich source of these tunes is the Swedish ethnomusicologist Karl Tirén's 1942 collection entitled *Die lappische Volksmusik*. Rumessen notes that Tubin not only knew this collection well, but also drew from it in a number of his compositions, including the two tunes in the present movement (Rumessen 1988, 21). Tirén describes the first tune as “a luring song of sylvan goddesses ... it evokes a hidden, but passionate yearning”; the second folk tune is “a love song intended to be sung by a Lapp maiden” (Rumessen 1988, 21).

Put in this context, it is not at all unreasonable to propose that the Aurora borealis held a powerful influence upon the composer beyond the flashing of lights in the Stockholm night sky. Rather, one can intuit a deep-seated emotional relationship between the physical experiences of the northern lights in Tubin's adopted home and that of the spiritual longing he felt for his true homeland from which the composer remained in exile.

Table 2 outlines the design of the movement's theme and three variations. There is an affecting arch to the movement's outline: specifically, each successive variation increases in rhythmic complexity as well as the virtuosic demands upon the pianist. And the latter two variations are nearly twice as long as the theme or first variation (in fact, even though the third variation contains the same number of measures as the second, it is substantially longer in duration due to the extensive, cadenza-like passages that occupy individual

**Table 2:** Formal design of Tubin, Piano Sonata No. 2, mov. 2

	Tune no. 1	Tune no. 2
<b>Theme</b> mm. 1-13	mm. 1-8	mm. 8-13
<b>Variation 1</b> mm. 13-26	Tune no. 1 13-20	Tune no. 2 21-26
<b>Variation 2</b> mm. 27-50	Tune no. 1 mm. 27-43	Tune no. 2 mm. 44-50 associated with NL Leit.
<b>Variation 3</b> mm. 51-73	Tune no. 1 mm. 51-62 associated with NL Leit.	Tune no. 2 mm. 62-73
<b>Coda</b> mm. 74-78	Primarily based on Tune no. 2 material	

measures). However, there is a significant reduction in terms of rhythmic activity, dynamic level, and overall complexity of piano writing within the middle portion of the third variation; the dramatic alteration ushers the movement to a calm and subdued conclusion.

As a type of *idée fixe*, two variants of the Northern Lights *Leitmotif* appear as the movement reaches its most complex and thrilling portion. The first appearance is in mm. 44-50, and is associated with the second love song tune in Variation II. The relationship of the *Leitmotif*'s subtle emergence with the overt and harmonically rich Lapp love song melody can be programmatically interpreted as a distant remembrance of Tubin's beloved homeland for which he so yearned while in exile during this time. The second appearance is in mm. 51-58, and is correlated with the first tune in Variation III. This second statement of the *Leitmotif* is particularly impressive: a variant of the tune is interjected by virtuosic, cadenza-like passages, providing a musical response to the passionate longing among the spirits mentioned above, leading to the composition's most stunning musical realization of the swirling lights from the Aurora borealis that so moved Tubin in 1949.

### Movement Three: Allegro

Like movement two, Lapland folk elements also play a vital role in the third movement. Specifically, the ubiquitous ostinato figures are programmatic representations of Lapp drums engaged in a shaman ritual (Rumessen 2009, 25). And like the first, the movement contains a sonata design. The

**Example 6:** Eduard Tubin, Piano Sonata No. 2, mov. 3, mm. 1-16

Copyright 2009 by the International Eduard Tubin Society. Reproduced by permission.

main theme, seen in Example 6, is essentially a decorated triadic figure in which interval-class 5 features prominently; by contrast, the subordinate theme emphasizes interval-class 1.

Table 3 outlines the design of the movement. In essence, there is no development: rather, mm. 47-65 contain a diversionary, dance-like section that bears rhythmic similarities with the subordinate theme. A brief transitional passage segues to the second rotation beginning in m. 70. Here, the main theme is expanded to twenty-eight measures, largely through the canonic entries of the theme. The extensive development of the subordinate theme, with respect to rhythmic activity, dynamic level and harmonic texture builds to a dizzying level of energy and excitement, and segues to the thrilling interpolation (and final appearance) at a double forte dynamic level of the Northern Lights *Leitmotif* in mm. 111-114. By directly associating the *Leitmotif* with the culminating passage underscoring the Shaman drum rhythms, Tubin links a musical symbol from his physical adopted homeland with that of the spiritual world of Estonia for a final time. An ecstatic coda highlighting the violent nature of the Shaman rhythms brings the movement to an electrifying conclusion.

**Table 3:** Formal design of Tubin, Piano Sonata No. 2, mov. 3

<b>Rotation 1</b> mm. 1-88	Main Theme mm. 1-16	Trans. mm. 16-28 elides with Main Theme	Sub. Theme mm. 29-38	Close mm. 39-46
<b>Interpolation</b> mm. 47-65	Dance-like material with rhythmic association with Sub. Theme			(Trans. to Rotation 2, m. 65)
<b>Rotation 2</b> mm. 178-194	Main Theme mm. 70-90 assoc. with Trans	Trans. mm. 90-98 elides with Main Theme	Sub. Theme mm. 99-110	Interpolation mm. 111-114 statement of NL Leitmot
<b>Coda</b> mm. 115-138	Primarily based on Main Theme material			

### Conclusion

As we have seen, Tubin's so-called Northern Lights *Leitmotif* plays a crucial role in the dramatic narrative of his second piano sonata. For instance, its various transformations correspond with structural positions in the fascinating design of the first movement. And in the second and third movements, the *Leitmotif* appears at critical moments within each movement's respective dramaturgy: the *Leitmotif* appears during the climatic central portion of the second movement; and it is a significant element during the energetic interpolative passage between the subordinate theme and coda in the final movement. And although there is no extant evidence that Tubin generated a programmatic narrative to correspond with the design of each movement, I have proposed that the *Leitmotif* represents more than an

element of musical syntax; rather, there are extra-musical motivations for its use—largely as musical metaphors for Estonian folk influences. In short, the subtitle of the sonata goes far beyond the musical presence of the Aurora Borealis’ swirling lights appearing at the outset of the piece; rather, the magnitude of the *Leitmotive* is felt throughout the work.

Despite the attention the second sonata has received by performers and scholars, a fascinating, yet un-researched area of Tubin scholarship is the role the “Northern Lights” *Leitmotive* plays beyond Tubin’s second piano sonata.<sup>8</sup>

For instance, it is prominently used in the design of two important compositions dating from the same period—the 1949 Violin Sonata No. 2, and the sixth symphony from 1954 (Rumessen 1988, 21).<sup>9</sup> Specifically, the *Leitmotive* appears as harmonic support in the transition and closing sections of both the exposition and recapitulation from the first movement of the violin sonata. In the sixth symphony, the *Leitmotive* is notably used at two points in the work. In the first instance, it serves as harmonic support for the subordinate theme from the sonata-designed first movement (the *Leitmotive* appears in both in the exposition and recapitulation). Second, the *Leitmotive* is expansively employed as the primary thematic material for the main theme from the outer portions of the ternary-designed second movement. In sum, although the violin sonata and symphony do not contain programmatic titles, the comparable integration of harmony with compositional design, as found in the second piano sonata, suggest that this *Leitmotive* plays more than a superficial or coincidental role in associating these three works together.

In this article, I have examined how Tubin’s response to an external physical event—i.e., the appearance of the Aurora borealis in 1949—became manifested not just with a particular harmonic sonority, the so-called Northern Lights *Leitmotive*, but for someone who was passionately engaged with Estonian folk music and folklore in general, it also served as a musical metaphor for Tubin’s native country. Following his forced exile in Sweden, one can only speculate upon the anxiety Tubin must have felt being disengaged from a country in which folk music had played such an important inspirational resource right from the outset of his career. Given the number of compositions between 1949 (the earliest) and 1959 (the last) that utilize the Northern Lights *Leitmotive* to some degree, it is not at all unreasonable to suggest that Tubin’s conscious reference to this sonority would have been used with some programmatic intent, in ways analogous to what we have witnessed in the second piano sonata. Further study of not just these pieces, but also

folk references they invoke will prove to be an important step forward to create a more comprehensive image of Tubin’s compositional style during this important decade—the period generally acknowledged as the beginning of his mature body of work.

## REFERENCES

- CONNOR, Herbert (1978). “E. Tubin—est svensk, kosmopolit,” *Svensk Tidskrift för Musikforskning*1, p. 47-81.
- HEPOKOSKI, James (1992a) “Fiery-pulsed libertime or domestic hero? Strauss’s Don Juan reinvestigated,” Contained in Bryan Gilliam, ed., *Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and His Works*, Durham, Duke University Press, p. 135-176.
- HEPOKOSKI, James (1992b) “Structure and program in Macbeth: a proposed reading of Strauss’s first symphonic poem,” contained in Bryan Gilliam, ed., *Strauss and His World*, Princeton, Princeton University Press, p. 67-89.
- HEPOKOSKI, James (1993). *Sibelius: Symphony No. 5*, Cambridge, Cambridge University Press.
- HEPOKOSKI, James and Warren DARCY (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford, Oxford University Press.
- JURKOWSKI, Edward (2007). “Rotational Form and the Symphonic Designs of Eduard Tubin,” *Yearbook of the Eduard Tubin Society* 7, p. 59-71.
- PÄRTLAS, Margus (1995). *Eduard Tubina Sümfooniad*, Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia.
- RUMESSEN, Vardo (1988). “Eduard Tubin’s Piano Music,” Liner notes from *Eduard Tubin: The Complete Piano Music*, BIS CD recording CD, p. 414-416.
- RUMESSEN, Vardo (2003). *The Works of Eduard Tubin: Thematic-Bibliographical Catalogue of Works*, Tallinn/Stockholm, International Eduard Tubin Society.
- RUMESSEN, Vardo (2009). Introduction to *Eduard Tubin Complete Works*, volume XIX, Tallinn, International Eduard Tubin Society/Gehrmans Musikförlag AB, p. 22-25.
- TIRÉN, Karl (1942). *Die Lappische Volksmusik*, Stockholm, Acta Lapponica.
- TUBIN, Eduard (2009). *Eduard Tubin Complete Works*, volume XIX, Tallinn, International Eduard Tubin Society/Gehrmans Musikförlag AB.

<sup>8</sup> A bibliography listing the various articles, reviews, and performances of the second sonata (as of 2003) can be found in Rumessen (2003, 176-179).

<sup>9</sup> Rumessen notes that the *Leitmotive* appears in other works during the 1950s, albeit less comprehensively. The latest composition in which the *Leitmotive* plays a substantive role is a minor song from 1959, *A Vision*.

## The human and the physical in Debussy's depictions of snow

Michael Oravitz  
(University of Northern Colorado)

As a number of his titles reveal, Debussy's compositional inspirations often come from nature: *La mer, Le vent dans la plaine, Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* (Baudelaire), *Nuages, Reflets dans l'eau, Pour remercier la pluie au matin, Brouillards*. Such examples are countless, and to them can be added two works for piano engaging the topic of snow: "The Snow is Dancing" from *Children's Corner* and "Des pas sur la neige" from his first book of *Préludes*.

There are no direct references by Debussy to the titles he chose for either of these works. Yet, both works arguably have personal inspirations or connections. Though both in D Minor, their affects contrast greatly: "The Snow is Dancing" is a gentle, airy moto-perpetuo projecting the whimsical and spontaneous, while "Des pas sur la neige" is a starkly introspective dirge. *Children's Corner* was inspired by Debussy's only child Claude-Emma, born in 1905. He dedicated the work to her in 1908. Marcel Dietschy notes that during this rough patch of Debussy's life (he was going through a law suit regarding his divorce from Lily Textier), "she [Claude Emma] was the only one who inspired him in 1906; she gave him the quality of feeling to which we owe the *Children's Corner* of 1908" (Dietschy 1990, 144). Also, although a number of the Book I *Préludes* are rather pleasant, joyous or humorous in nature ("Les collines d'Anacapri," "La fille aux cheveux de lin," or "La Danse de Puck," for example), the singularly melancholy "Des pas sur la neige" comes roughly ten months after the health effects Debussy's cancer were beginning to manifest. At the very least, one can contemplate the connection between his ailment and the drastically introspective quality of this *prélude*.

Debussy's musical depictions of snow in these two works are at opposite ends of a spectrum between human experiences of and among snow and the snow's physical properties. Regarding the physical depictions of snow apart from human experience, they range from a singular, large landscape frozen into virtual immobility in "Des pas sur la neige," to that of an array of free-flowing, airborne flakes in "The Snow is Dancing." My goal is to show how Debussy

works at both ends of this continuum in order to infuse the extramusical topic of snow into his music. In "Des pas sur la neige," he initially engages the topic of snow through an implicit human protagonist. The protagonist is engaged in a contemplative, solitary walk in winter; the steps provide the protagonist with an internal rhythm that prompts a state of walking meditation that, in turn, allows for inner-contemplation and recollection. In my reading of this work, I engage the manner in which Debussy's gestures depict, with great rhythmic accuracy, a protagonist's meditative walk both off and on a beaten path of snow. Specifically, I explore how the musical depiction of "off the beaten path" walking, coming in the final measures of the *prélude*, is also a narrative sign suggesting the end of the meditative stage of the protagonist's walk.

In contrast to "Des pas sur la neige," by entitling his work "The Snow is Dancing," Debussy anthropomorphizes snowflakes into dancers. The snow itself becomes the personified focal point of my discussion, as opposed to the human protagonist among the snow. In this part of the essay, I engage how Debussy employs rhythm, registral distribution of gestures and pitch-specific counterpoint to portray the freely dancing snowflakes.

### A possible narrative of Debussy's "Des pas sur la neige"

Debussy's musical projection of the footsteps in "Des pas sur la neige" has been engaged by a number of scholars. The work's opening musical idea, shown in Example 1, comprises a left-hand ostinato depicting the footsteps with discreet two-note gestures, D-E and E-F, representing right and left-foot alternation, as Siglind Bruhn has noted (1997, 91). Paul Roberts has also commented upon the manner in which this gesture captures the essence of a labored walk. He notes: "[t]he opening measures set up not only the rhythm, but the tug and release of harmony which the rhythm articulates, not only a frozen landscape but the trudging movement of footsteps crossing it—dissonance followed by resolution, endlessly repeated" (1996, 255).

**Example 1:** Opening measures (1–3) of “Des pas sur la neige”

Triste et lent (♩ = 44)

*pp*

*p expressif et douloureux*

*piu pp*

Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé

In his article “*Mystères limpides: Time and Transformation in Debussy’s Des pas sur la neige*,” Steven Rings notes how the “ostinato acts as a sort of perceptual and interpretive fulcrum: a fixed point around which all other musical and semantic signifiers revolve” (Rings 2008, 183). He has noted a number of issues that can arise when attempting to hear the work’s opening footstep gesture as literal text-painting (Rings 2008, 185ff). Primary among them is the tempo, which is arguably too slow for real-time footsteps. One solution, and he posits a number of possibilities in his article, is that we might interpret the footsteps as *footprints* to be seen at once, as a recollection of the actual footsteps already taken. He also notes that the temporal correctness of what he interprets is the “heel-to-toe” motion in the ostinato’s short-long gestures is at odds with the longer spaces between each step. Citing Jonathan Kramer’s notion of vertical time (Kramer 1988, 54-57), Rings notes that this out-of-sync facet of the gesture can lend it a sense of timelessness.

Another possible interpretation that I offer here is one connected to the physical properties of snow, what Debussy refers to in his performance indication as a “frozen landscape.” Namely, I purport that the dotted rhythm, rather than being mimetic of a heel-to-toe motion, is rather that of a contact with, and then a collapsing through, a frozen landscape under the weight of the heavy footsteps. This possibly explains Debussy’s performance indication “this rhythm should have the sound qualities of a landscape sad and frozen,”<sup>1</sup> while also lending some mimetic currency to the time taken between each step. As I will discuss, I construe the prelude as depicting a protagonist walking in snow in order to confront his or her own thoughts. In such a walk through nature, it is likely that the protagonist is off the beaten path and is thus working through snow of a certain depth rather than a shallow blanket of snow. And given the work’s performance indication, we can imagine the snow to be encrusted with a glazed, frozen surface. The exact physical qualities of the landscape, as portrayed in this opening gesture, are arguably less important than are its timelessness qualities—qualities that

nurture the act of meditation. As Rings has noted, there is a sense of timelessness borne out of the musical portrayal of repetitive physical action (Rings 2008, 188). But, as I will argue, an interpretation that situates the protagonist off the beaten path, in snow just deep enough to create such a sonic effect as I propose,<sup>2</sup> can offer some insights to the closing measures and the manner in which they help to frame a potential narrative.

I view the ostinato’s rhythmic utterances as meditative drones that feed the process of thought and inner contemplation; the notion of a solitary walk as a medium for meditation is ageless, and can arguably be found in the teachings of Buddha (Salanda, 2010). The slowness of the steps can also depict a broader metaphorical slowing in time in the mind of the protagonist; a contemplative sense of time that weighs past events in a manner that undulates between nostalgia and the protagonist’s present state of melancholy.

Emanating from that drone is the work’s opening melody (see Example 1), whose rhythmic articulations are strategically incongruent with and thus independent of those of the ostinato. The melody at once overtakes the drone as protagonist’s voice, relegating the drone to the meditative rhythm of the protagonist’s footsteps. Rings notes that its performance indication *expressif et douloureux* “recalls and contrasts with the *triste et glacé* of the ostinato, investing those impassive terms with a personal, or subjective, charge” (Rings 190, 2008).

The relationship between this personified melody and the physical footsteps of the ostinato is played out through the remainder of the work. The prelude’s form is best described as a series of strophes, each of which begin similarly but embark upon a new path of discovery, development and variation. Debussy scholar Richard Parks, in fact, refers to these strophes as a “synthesis of strophic variations” that undergoes continuous development (Parks 1989, 224–225).<sup>3</sup>

A significant element within this formal process is the interspersions of moments of cessation of the footsteps. These cessations occur twice in mm. 12–15 and 28.4<sup>4</sup>–31 respectively, separated by a proportionally significant span of music. Each of these musical spans suggest the major mode, in contrast to the minor mode that is generally suggested in moments when the footstep rhythms are heard. The two passages inter-connect in a way that evokes retrospect and recollection with the assistance of

<sup>1</sup> «Ce rythme doit avoir la valeur sonore d’un fond de paysage triste et glacé.» Howat notes the precision that Debussy has taken in giving such a descriptive performance indication as this, in contrast to Ravel’s penchant for more prescriptive indications. (Howat 1997, 86). Among Debussy’s performance indications, this one stands out as one of his most poetic.

<sup>2</sup> Claude Debussy, during travels to London in February of 1909 (Debussy indicates 27 December, 1909 as a date of completion of « Des pas sur la neige ») or for that matter, elsewhere over the course of his life, may have experienced heavier snowfalls.

<sup>3</sup> Parks, in his formal analysis of *Syrinx*, has “depicted [the form] as a series of journeys” of varying lengths beginning from similar points of departure. A similar approach can be applied to “Des pas sur la neige,” given the variant lengths and varying nature of each strophe (Parks 2003, 14).

<sup>4</sup> The number to the right of the decimal (“28.4”) represents the fourth beat of m. 28.

suggestive performance indications in the score. The latter span of music's performance indication, *comme un tendre et triste regret*, clearly suggests a recollection. A longing for some unspecified topic is suggested: an earlier state of being, a lover or loved one that is no longer in our grasp. The second "step-less" moment is conjoined with the first by Debussy's use of a referential, nearly-related diatonic pitch collection of six flats (mm. 12-15 featured five flats). Adding to the complexity of the topic of recollection is the fact that Debussy is also clearly recalling, in mm. 28.4, the melody heard moments ago in mm. 21.4.<sup>5</sup> However, it is the cessation of steps among 12–13 and 28.4–31 that is of interest to my interpretation. Both spans of music are shown in Example 2 and Example 3 respectively.

**Example 2:** Second strophe of "Des pas" (mm. 8–15) and the "step-less" passage in mm. 12–13

In the first cessation, found in mm. 12–13, there is a brief span of music in a D-flat Major pitch collection whose baritone melody sounds among a brief prolongation of that key's supertonic harmony (please see the bottom system of the score in Example 2).

The D-flat implication, however, quickly segues into a starkly dissonant whole-tone-based C Major-Minor sharp-eleven harmony (C–E–B-flat–F-sharp) that disintegrates the potential for the key of D-flat to emerge while also bringing back utterances of the footstep rhythm in the bass range in haunting melodic tritones between F-sharp and C.

Example 2 provides the work's second strophe. This strophe (mm. 8–15) begins with the characteristic D–E/E–F footstep ostinato, now underpinned with chromatically ascending quarter-note pulses in the bass line. The steady quarter notes in the bass countermelody add a structured pulse to the ambulation, suggesting a deepened level of inner contemplation. A few measures into this strophe, at measure eleven's end, we note the cessation of footsteps and the short-lived calming effect of the diatonic D-flat passage. This, in turn, is followed by the return of the footstep rhythm, ushered in with a haunting whole-tone harmony.

This brief musical absence of the footstep rhythm in mm. 12–13 marks a momentary level of contemplation that is deep enough to suppress the protagonist's own awareness of his or her footsteps. The pulse of the music does not slacken in these measures, and there is no outwardly musical cue suggesting that the footsteps have literally stopped. Rather, the effect is that of a focus upon a memory whose major, diatonic pitch-collection is in stark contrast with the protagonist's present state of mind.

Two other instances where the footstep pattern is either varied or arrested are found in mm. 21–24 and 28–31. Both excerpts are shown within Example 3.

**Example 3:** Measures 19–32 of "Des pas sur la neige"

Interestingly, in the melodic statement of mm. 21–24 (circled in Example 3), the rhythms of the steps do not cease, but rather the pairing of two-note dyads representing each foot do. Beginning on the second half of m. 21, Debussy features only the E–F dyad rather than the alternating D–E/E–F dyads featured up to this point in the music. Music commentator Rob Kapilow has suggested that one hears several attempts in a row to step with only one foot, suggesting a feeling of the protagonist being "stuck" in his or her own obsession (Kapilow, 2009). He suggests this obsession is let go moments later, in the varied restatement of this melody (also circled in Example 3), where footsteps cease altogether in mm. 28-31. Rings, on the other hand, construes this moment as "one footstep—a single physical action—heard seven times." He likens it to the effect of hearing a needle skip in a scratched vinyl record, with the ultimate realization that "we can hear the seven-fold

<sup>5</sup> Rings extensively explores a number of interpretations related to the inter-connective properties and potentials for recollection between and among mm. 12–13, 21.3–25 and 28.4–31 (Rings 2008, 199–206).

iteration as an ‘unfolded’ presentation of a single, highly charged moment” (Rings 2008, 200).

As with the opening gesture, an exact physical interpretation of this passage is less important than what it metaphorically represents: a moment of fixated thought requiring an expenditure of emotional energy with the potential to bring the protagonist to a state of mind where exegesis or reconciliation may be attained.

The third instance where the footstep pattern is altered (mm. 28–31) is, as discussed, similar to mm. 12–13, in that the musical representation of the footsteps is momentarily absent. If we construe the footsteps as an energy source whose expenditure feeds the fire of thought and meditation, we can also construe the footsteps’ expansive cessation<sup>6</sup> in these measures as a moment of profound recollection in contrast to forward-moving consuming of thought after thought, as the performance indication *Comme un tendre et triste regret* suggests. Not only is there a recollection of mm. 12–13’s calm, diatonic pitch collection, but there is also a literal recollection of the melody featured in the moment of obsession in mm. 21–24, as seen in the corresponding circled melodies in Example 3. This tender moment is accompanied by gentle, ascending diatonic chords implying G-flat Major. These move in quarter-note pulses that underpin a gradual rise in register in order to set up the work’s final strophe (see Example 4) of footsteps in mm. 32 to the end.<sup>7</sup>

The drastic shift in emotion brought about by the strophe’s return is greatly assisted by the equally drastic change in pitch collection, from that of the implicit G-flat Major (featuring six flats in its key signature) to the home key of D Minor (featuring only a single flat). In this final strophe, the texture is inverted, with the footstep ostinato now above the melodic statement. This lower-register melody, interestingly, references the opening melody that first ushered in the state

**Example 4:** Pitch and contour relations in “Des pas” between the opening melody in mm. 1–3 and the countermelody in mm. 32 (and its repetition in m. 33)

*Opening melody (mm. 1–3)*  
*Triste et lent* (♩ = 44)  
*pp*  
*p expressif et douloureux*  
*piu pp*  
*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*

*Measure 32 (footstep gesture with countermelody)*

of mind of the protagonist. Its left-hand melodic statement in mm. 32–33, D – C-sharp – B-flat and D – B-flat – G, mimics the range, notes and contours of that earlier melody. These similarities are shown in Example 4, with one set of lines illustrating the retrograde statement in the first half of the gesture and another set of lines tracing the pitch-structural similarities in the second half. The soundtrack, if you will, for the act of contemplation, the steady drone of footsteps, is no longer grounded, but rather, it quietly evaporates into the stratosphere.

In the final three measures, steady descending-fifth quarter notes in binary pairs of D and G grow out of the melodic statement used in the work’s opening to portray the protagonist’s contemplation of thoughts, prolonging the soft plagal cadence that closes the work (see Example 5). This D-to-G gesture—equated with a melodic line that initially represented the protagonist’s thoughts rather than the footstep drone—is the one now imbued with binary alteration of pitch. This D-G pair of quarter notes represents the only other musical gesture in the entire prelude besides the opening D-E/E-F footstep motive to clearly maintain an unaccompanied, steady, binary alteration of an event with a tempo appropriately mimicking footsteps. Interestingly then, the D-G quarter notes now become the footsteps.

**Example 5:** “Des pas sur la neige,” Measure 33–end

These footsteps are now at a more practical quarter-note pulse rather than the half-note pulse featured throughout up to this point. The *très lent* performance indication at m. 34 ensures that the change of pace in steps is not overly drastic, but still marked. This new portrayal of steps is also now free of the stuttering rhythm depicting the frozen surface and its ensuing breakthrough into a deeper blanket of snow. This perhaps suggests that the protagonist has emerged, either literally, metaphorically or—more likely—both, from the snowy, frozen landscape onto a more trodden path to conclude his or her contemplative act of meditation in the form of a winter stroll. Whether or not a state of reconciliation with the plaintive memory has come about, we can only surmise.

<sup>6</sup> As I have suggested earlier, I construe the musical paucity of the representative footsteps to be a sublimation of their awareness rather than a literal cessation of the protagonist’s ambulation.

<sup>7</sup> As Parks (1989, 309–11) has noted, this entire prelude can be formally construed as a gradual expansion of register. He notes that the kernel of this expansion is found in the work’s opening gesture, and mirrored in large over the course of the entire prelude. Marian Guck’s analytical sketch of this work (Guck, 1975, 6–8) also provides an illustration of its expanding-wedge design.

## Musical animation in “The Snow is Dancing”

Rather than engaging the topic of a human protagonist among a landscape of snow, “The Snow is Dancing” contrastingly anthropomorphizes snow into dancers. There are certain uncanny similarities between “Des pas sur la neige” and this piece. Its opening measures are shown in Example 6. Both pieces have a tonic key of D minor. Yet the opening to “The Snow is Dancing” is far less grounded, beginning on scale-degree two, E, rather than on its tonic scale-degree D. The first musical glance we get of the snow (of “snowflake #1” in Example 6), then, is afloat rather than aground. Both works feature an opening ostinato supporting a longer, expressive melody that begins on B<sup>b</sup>. Yet, the ostinato in “The Snow is Dancing” is not nearly as relentlessly fixed in pitch and register as the ostinato in “Des pas.” Rather, as seen in Example 6, it is more of a moto-perpetuo ostinato defined by the fixity of its penchant for portraying two melodic strands of activity, each marginally offset by both register and by a mere sixteenth-note of time at a fairly active tempo.

Debussy’s performance indication for tempo is *modérément animé*, which—in a typical performance of this work—results in a quarter note of approximately 120 beats per minute. As a result, these separate melodic strands typically occur only an eighth of a second apart, lending a sense of one melodic entity rapidly trailing or chasing another.

**Example 6:** Opening to “The Snow is Dancing” (mm. 1–9)

The musical score for the opening of "The Snow is Dancing" (mm. 1-9) is presented in two systems. The first system (mm. 1-3) shows the beginning of the piece with the tempo marking "Modérément animé" and dynamics "pp doux et estompé". The upper staff, labeled "snowflake #1 PIANO", contains a melodic line starting on E4. The lower staff, labeled "snowflake #2", contains a lower melodic line starting on E3. The second system (mm. 4-6) continues the melodic development. The third system (mm. 7-9) shows the resolution of the whole-note melody's C sharp in measure 6 to D in measure 7. Annotations highlight that the whole-note melody's C sharp (m. 6) is animated at its point of resolution to D (m. 7), and that snowflake #2's motion is arrested (contact with ground/tonic) in measure 7.

A broader musical topic of similar objects in close proximity, shifting subtly from one moment to the next, permeates this first page of music. As mentioned, the opening features a pedaled-staccato texture, comprising rhythmically intertwined four-note eighth-note motives—staggered by a sixteenth-note of time to create a blur of sound over its whole-note drones. This not only depicts

a clouded visual perception of snow through the human eye, but also arguably offers the performer an example of “Augen musik,” whereby the notation itself begins to create a visual depiction of snow.

The initial shift of objects is subtle. In m. 2, Debussy uses an agent very similar yet slightly different to the line in m. 1 to create a blurred sense of “other” between the two strands of activity, that of octave duplication. Note how the lower octave takes over the on-the-beat placement of the upper octave’s measure-one statement, while the upper octave kaleidoscopically shifts to the offbeat sixteenth. Within the implicit pedaled-staccato articulations, these octaves blend so that one line is almost a mere shadow of the other, yet both are perceptually separate.

A second subtle shift occurs in the longer values of the whole-note melody, where the melody’s B-flat to C natural step in mm. 3-4 is re-shaded to become B-flat to C-sharp in mm. 5-6. The C-sharp leading-tone pulls the line into the delayed tonic arrival of D at m. 7, to perhaps illustrate one of the two snowflakes’ contact with the ground. Yet, the musical line representing the “grounded” snowflake is not the one preceded by C-sharp. Here, another subtle shift has occurred. Though one is correctly inclined to hear the whole note in m. 7 as a cadential arrival of the whole-note melody in mm. 3-6, the whole-note agogic arrival on D in m. 7 is actually that of the “lower snowflake’s” register (“snowflake #2 in Example 6). Its motion has suddenly arrested, while the whole-note melody’s leading tone C-sharp has now

become an animated snowflake. This animation (m. 7ff) initiates two strands of dancing snowflakes in far closer proximity to one another than what was heard in the opening measures. The two strands now begin close together, on D and E respectively, and wedge from one another in contrary motion. The entire work abounds with such playful shifts of activity among lines and registers.

Another such example is found in the span of music beginning m. 30, which is shown in Example 7. At m. 30, after a tonal diversion in the preceding measures, the music returns to D Minor. This measure is identical to the D Minor arrival point of m. 7 discussed earlier, but with all parts scored down an octave. At m. 32, we note a small shift in the upper-most stratum’s tetrachord, down a step from D Minor to C Dorian. In m. 34, a melody enters in the upper stratum on a static, repeated B-flat, cast in triplet-division cross rhythms which offset this stratum independently of the sixteenth notes comprising the two dancing-snowflake lines below it. Regarding the lower lines, note the subtle trading of rhythmic placement between the C and D when comparing mm. 32-33 with 34-35. In mm. 34-35, the C now becomes

the afterbeat, while the D now occurs on the beat. This tradeoff is shown in the example with the crossed lines.

The upper line on B-flat portrays a flake in suspension, traversing above the ground's surface. The pulse of the music slightly slackens with the *Cédez un peu* performance indication. The static C below it likewise represents a snowflake traversing along the ground's surface, where a sideways wind has animated the grounded object while also delaying the gravitational pull of the upper B-flat snowflake. In mm. 35–37 we witness the gravitational pull being thwarted by this force of wind three times.

**Example 7:** mm. 30–38 of “The Snow is Dancing”

Each attempt to fall comes closer and closer until, on the downbeat of m. 38, the wind gust suddenly accelerates into a brief tumult, throwing the D-flat/B-flat descending eighth-note pair up an octave back to the original suspended register the snowflake held in m. 34. This is shown with an inverted-arch arrow in Example 7. Debussy also sculpts this gesture by use of the rapid rolling of the chord in m. 38, whereby the performer engages in a kinesthetic mimesis of the wind's upward thrust.

## Conclusion

In “The Snow is Dancing,” it is interesting to contemplate the extent to which Debussy conflates a human perception of snow — musical lines kaleidoscoping one another to represent a visual blur—with the physical motion of the snow itself, animated by wind, as heard in the gestures' rapid traversing through registers and in undulations between states of stasis and tumult. Thus, we see Debussy metaphorically drawing from both arenas of human perception and the physical properties of nature in order to fashion the gestures of his musical sound sculptures.

In “Des pas sur la neige,” human emotion intertwines with gestures emanating from human contact with snow, in contrast to the more playful, abstract portrayals of snow itself in “The Snow is Dancing.” A deeper, ice-encrusted surface, from which the ambulating protagonist must emerge with each step, necessitates a physical labor in walking that mirrors the emotional labor of the protagonist wrestling with his or her thoughts. In both works, we experience Debussy's acumen in projecting gestures of snow and winter in order to artistically frame his musical narratives.

## REFERENCES

- BRUHN, Siglind (1997). *Images and Ideas in Modern French Piano Music*, Stuyvesant, N.Y., Pendragon Press.
- DIETSCHY, Marcel (1990). *A Portrait of Claude Debussy*, translated by William Ashbrook and Margaret G. Cobb, New York, Oxford University Press,.
- GUCK, Marion (1975). “Tracing Debussy's ‘Des pas sur la neige,’” in *In Theory Only*, vol. 1/8, p. 4-12.
- HOWAT, Roy (1997). “Debussy's piano music: sources and performance,” in *Debussy Studies*, ed. Richard Langham Smith, Cambridge, Cambridge University Press, p. 78-107.
- KAPILOW, Robert (2009). “Debussy: A World Revealed in Two Footsteps,” *What Makes it Great*, 18 February, 2009, <http://www.npr.org/2009/02/18/100814333/debussy-a-world-revealed-in-two-footsteps>. Retrieved on 26 June, 2012.
- KRAMER, Jonathan (1988). *The Time of Music*, New York, Schirmer Books.
- PARKS, Richard (2003). “Music's inner dance: form, pacing and complexity in Debussy's music,” in *The Cambridge Companion to Debussy*, ed. Simon Trezise, Cambridge, Cambridge University Press, 197-231.
- PARKS, Richard (1989). *The Music of Claude Debussy*, New Haven, Yale University Press, 224-225.
- RINGS, Steve (Fall 2008). “*Mystères limpedes*: Time and Transformation in Debussy's ‘Des pas sur la neige,’” in *19<sup>th</sup>-Century Music*, vol. 32, No. 2, p. 178–208.
- ROBERTS, Paul (1996). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*, Portland, OR: Amadeus Press.
- SALANDA, Sayadaw U. (2010). “The Benefits of Walking Meditation,” *Access to Insight*, <http://www.accesstoinsight.org/lib/authors/silananda/b1137.html>. Retrieved on 26 June 2012.

## Composer une musique nordique ?

François-Hugues Leclair  
(Université de Montréal)

**E**n général, quand nous imaginons en nous-mêmes, les effets de nos imaginations demeurent virtuels. Les images sont précises, les émotions moins nettes, les actes esquissés à peine. [...] Mais la musique au contraire dessine puissamment en moi l'action et la passion – tandis qu'elle laisse vague l'image. Et cette image est comme mue, provoquée en sens contraire du sens normal. Au lieu de causer, elle complète, explique comme dans le rêve. Avec cette différence que dans le rêve on prend le rêve, effet, pour *cause* – et que dans la musique on ne peut le faire – sans quoi la musique nous gouvernerait entièrement. L'obstacle qui empêche la musique de nous donner un rêve complet est la veille même, c'est-à-dire la conservation du *présent* bien différent et séparé – la coexistence de mondes indépendants, d'un envers et d'un endroit avec des points de soudure finis, connus (Valéry [1914] 1974, 934).

D'entrée de jeu, dans la perspective du compositeur qui est la mienne, l'élément essentiel dans le titre même de cet article réside dans le point d'interrogation, car la question est bien de savoir où se situe la nordicité de l'œuvre. La citation de Paul Valéry en exergue témoigne de cette dimension essentiellement *esthétique* du réseau de relations symboliques tissé par la musique<sup>1</sup>. Si de ce côté il existe clairement autant de réceptions possibles que de récepteurs, du côté *poétique* cependant il est sans doute possible de tracer un canevas des lignes de forces créatrices tissées par les multiples images associées au Nord et au froid par le compositeur.

L'analyse approfondie du *Solstice d'hiver* pour sextuor de flûtes, composé lors d'une retraite de Noël en 1994 au monastère de Boquen (Bretagne), sera l'occasion d'examiner en détail les aspects de l'écriture musicale cherchant à susciter chez l'auditeur ces analogies hivernales.

Mais dans un premier temps, un panorama des différentes œuvres que j'ai composées au regard de ces images permettra

de faire ressortir plusieurs de ces associations musicales – en lien particulier avec les textes d'écrivains de haut vol –, les images les plus présentes dans ce réseau de symboles étant l'espace, la rudesse des éléments, en particulier du vent et du froid, de même que les dimensions du silence et de la solitude. Le tableau ci-dessous présente les différentes œuvres de mon catalogue liées à la dimension nordique.

**Tableau 1 :** Compositions en lien avec l'imaginaire du Nord et du froid

TITRE (auteur du texte)	LIEU, ANNÉE	INSTRUMENTATION
<i>Solstice d'hiver</i>	Boquen, 1994	Sextuor de flûtes
<i>Saisons intérieures</i> (Marie Uguay)	Strasbourg, 1994 révision: Vaudreuil, 2007	Chœur mixte et orchestre de chambre
<i>Aurores boréales</i>	Paris, 1995	Violon, contrebasse et piano
<i>Rêves nordiques</i> (Jacques Pasquet)	Paris, 1996	Récitant, chœur d'enfants, quintette instrumental (flûte, clarinette, saxophone, violoncelle et percussions)
<i>Vers la montagne de l'âme</i> (Gao Xingjian)	Montréal, 2005	<i>Pipa</i> <sup>2</sup> , clavier numérique et orchestre symphonique
<i>American Haikus</i> (Jack Kerouac)	Vaudreuil, 2010	Piano
<i>Neige</i> (Anne Hébert)	Vaudreuil, 2012	Sextuor à cordes

### Panorama entre littérature et musique nordiques

On saisit immédiatement dans ce tableau la présence première des écrivains, irriguant de leur voix poétique respective les résonances musicales de ces œuvres – que le texte reste présent sous forme lue ou chantée, ou qu'il ne subsiste plus qu'en filigrane d'une partition de musique purement instrumentale. Chacun déploie déjà dans son écriture une relation personnelle à l'hiver, au froid, qui va teinter inévitablement les associations d'idées musicales qui en naîtront.

<sup>1</sup> À ce sujet, voir l'introduction de Jean-Jacques Nattiez dans Molino (2009), p. 36-37. La vision tripartite de l'œuvre musicale en explore trois dimensions : en amont, le *poétique* (le *background* du compositeur, son expérience, ses intentions, etc.) ; au centre, l'*objet neutre* qu'est la partition musicale avec des signes possédant une dimension objective ; en aval, l'*esthétique* (la multiplicité des réceptions possibles par les interprètes, mélomanes, critiques, analystes et les différentes instances de la société).

<sup>2</sup> Luth chinois piriforme à quatre cordes (*la, ré, mi et la*).

## Saisons intérieures

Marie Uguay<sup>3</sup> est la première poète qui m'a inspiré en ce sens, ayant séjourné avant moi aux Îles-de-la-Madeleine<sup>4</sup>, où elle a recueilli des images poétiques emplies d'un espace immense et d'une nordicité rude et austère. Morte très jeune, elle exprime dans ses poèmes un sentiment de fulgurance dans l'écoulement du temps, paradoxalement dans un statisme infiniment vaste, qui m'interpella fortement alors que je venais de quitter ces Îles pour l'Europe :

« Neige, calligraphie du silence – quelques arbres au seuil saisonnier de la terre s'enracinent aux mois »  
(Uguay 1986, 30).

La musique qui en naîtra explore le déroulement du temps en introduisant, à la suite d'un long hiver, une « saison intérieure<sup>5</sup> », méditation où le temps semble par moment se suspendre, puis se développer de manière non linéaire, au travers de prémonitions et de réminiscences des autres saisons de l'année (Leclair [1994] 2007)<sup>6</sup>. L'hiver y est dominant au regard de la forme globale, au même titre que dans le recueil de poèmes de Marie Uguay, se prolongeant en fait dans cette cinquième saison. Le chœur y déploie de longues plages blanches sur *Neige* (Leclair [1994] 2007, 2, mesures 4-8), trace des arborescences de givre sur *calligraphie* (Leclair [1994] 2007, 3, mes. 9-17) – voir Figure 1 –, pour enfin se terminer sur le *silence*. Sur le vers suivant, *Renversement du ciel et de la terre* (Leclair [1994] 2007, 3-4, mes. 18-28), l'harmonie explore les multiples renversements d'un même accord, tissant ainsi jusqu'aux fondements même de l'écriture musicale les répercussions de chaque mot du poème<sup>7</sup>.

Figure 1: *Saisons intérieures*, p. 3, mesures 9-15, flûte, chœur, violoncelle et contrebasse

## Neige

La poésie d'Anne Hébert<sup>8</sup> a été pour moi une grande découverte de semences poétiques qui porteraient fruit musical ; l'essence de sa poésie réside au plus près de ce que je recherche dans le poème en tant que compositeur<sup>9</sup> :

[son langage] veut être absolument concret, et traverser, de l'apparence à l'être des choses, toute l'épaisseur du sens. Aussi, peu de mots sont-ils employés, mais tous nécessaires et pris dans leur signification exhaustive: si loin que vous les sondiez, vous ne les épuisez pas. Les espaces qui sont entre eux, les vides qui paraissent s'étendre entre les images qu'ils forment, ne le sont que pour le lecteur superficiel: ce sont en vérité des étendues de relation, innervées de rapports invisibles, que le lecteur peut susciter et même créer à sa guise par sympathie (Pierre Emmanuel, préface dans Anne Hébert 1992, 11).

Combien cette poésie est propre à susciter des correspondances et à tisser un nouveau réseau de symboles, cette fois musicaux<sup>10</sup> ! Je complète actuellement (décembre 2012) une composition commandée par le sextuor à cordes français *Les Alizés*, qui s'inspire du poème *Neige* d'Anne Hébert (1992, 77), et dont l'architecture formelle est illustrée dans le tableau suivant.

<sup>3</sup> Marie Uguay (1955-1981), née *Lalonde*, choisit comme nom de plume celui de son grand-père maternel bien-aimé, professeur de violon et amateur de littérature. Elle commença à écrire dès son plus jeune âge des histoires et découvrit rapidement son amour de la poésie. Voir Uguay 1986.

<sup>4</sup> Marie Uguay parle fréquemment de ce séjour marquant de son bref parcours terrestre, dont, entre autres : « Les Îles-de-la-Madeleine m'ont révélée à moi-même bien plus que Paris ou ailleurs. », *Journal* (2005), 204.

<sup>5</sup> J'intitulai cette œuvre *Saisons intérieures* en 1994, à Strasbourg, lors de la composition de la première mouture de la partition. Plusieurs années plus tard, au moment de la parution du journal de Marie Uguay, j'eus la surprise d'y lire ces lignes : « Les quatre saisons sont immuables, mais une cinquième *saison intérieure* est bien possible. Il suffit de vouloir la créer. » (Uguay 2005, 139).

<sup>6</sup> Toutes les partitions citées dans le cadre de cet article peuvent être consultées sur le site [www.huguesleclair.com](http://www.huguesleclair.com), à la page *Partitions*; plusieurs enregistrements et captations de concerts y sont également disponibles à la page *Audio*. La plupart des partitions, des parties instrumentales et plusieurs enregistrements sont également disponibles sur le site Internet du Centre de musique canadienne, [www.musiccentre.ca/que.cfm](http://www.musiccentre.ca/que.cfm).

<sup>7</sup> Ce que la musicologie allemande entend par le terme *Durchkomponiert*, approche compositionnelle où le *focus* de la relation entre texte et musique se situe au niveau le plus serré, soit celui du mot, générateur à lui seul de l'image musicale.

<sup>8</sup> Écrivaine québécoise ayant vécu la majeure partie de sa vie à Paris, Anne Hébert (1916-2000) a laissé une œuvre poétique d'une qualité littéraire aussi élevée que celle de son œuvre romanesque, davantage diffusée et connue.

<sup>9</sup> Voir la thèse de doctorat de Leclair (2002), d'une part au sujet des multiples relations entre littérature et musique et, d'autre part, pour une analyse approfondie des relations entre texte et orchestration dans une autre œuvre composée à partir de poèmes d'Anne Hébert, *Le jour n'a d'égal que la nuit/Amour* (2000), pour soprano et orchestre symphonique.

<sup>10</sup> Voir également le diptyque *Nuit/Éveil au seuil d'une fontaine* (2003), pour chœur (avec piano optionnel), composé à partir des poèmes éponymes d'Anne Hébert.

**Tableau 2 :** Relations entre formes littéraire et musicale dans *Neige*, pour sextuor à cordes

I. <i>La neige nous met en rêve sur de vastes plaines, sans traces ni couleur</i>	Tableau 1 : Texture à 6 voix complètement statique
II. <i>Veille mon cœur, la neige nous met en selle sur des coursiers d'écume</i>	Tableau 2 : Texture à 6 voix pointilliste, furtive
III. <i>Sonne l'enfance couronnée, la neige nous sacre en haute mer, plein songe, toutes voiles dehors</i>	Tableau 3 : Texture homophonique ( <i>Climax</i> )
IV. <i>La neige nous met en magie, blancheur étale, plumes gonflées où perce l'œil rouge de cet oiseau</i>	Tableau 4 : Texture de nuage pointilliste hétérogène
V. <i>Mon cœur ; trait de feu sous des palmes de gel file le sang qui m'émerveille</i>	Tableau 5 : Polyphonie modale à 4 voix, horizon d'harmoniques <sup>11</sup>

## American Haikus

La découverte de la poésie de Jack Kerouac<sup>12</sup> s'est ensuite inscrite dans une mise en perspective de la poésie québécoise au regard de son américanité; j'y ai puisé également plusieurs poèmes suggérant l'hiver, où il déploie un regard essentiellement méditatif, fortement imprégné de la philosophie du bouddhisme zen alors véhiculé par la contre-culture. Bien que Kerouac s'écarte quelque peu du principe du haïku traditionnel – où la présence d'un élément saisonnier est considérée fondamentale – j'y ai puisé quatre poèmes qui évoquent une image hivernale.

**Tableau 3 :** Relations entre *Haikus*<sup>13</sup> et textures musicales dans *American Haikus*, pour piano

1. <i>The clouds are following each other into eternity</i>	Nuages d'accords très lents se chevauchant du grave vers l'aigu (voir Figure 2)
2. <i>Bird was gone – and distance grew immensely white</i>	Ligne aérienne et dansante de l'oiseau sur fond d'harmonie atonale en crescendo
3. <i>The summer chair – rocking by itself in the blizzard</i>	Tourbillons en crescendo et accelerando
9. <i>The sound of silence is all the instruction you'll get</i>	Silence du pianiste après la lecture du <i>haiku</i>

## Rêves nordiques

Les deux derniers auteurs présents dans ces œuvres d'inspiration nordique m'ont interpellé par leur prose. Le premier, Jacques Pasquet<sup>14</sup>, a transcrit en français trois contes inspirés de récits et de sculptures inuites, qui m'ont inspiré trois contes musicaux pour chœur d'enfants, quintette instrumental et conteur, les *Rêves nordiques* (1996): «La naissance des goélands», «Comment Ours blanc perdit sa queue» et «Du danger de siffler certaines nuits».

Cette œuvre est ma première expérience de composition interculturelle et se situe résolument dans une optique boréale. Chaque partie de l'effectif global joue un rôle particulier au regard de ces relations entre les deux cultures: le conteur raconte, dans la langue de Molière, l'histoire

**Figure 2 :** *American Haikus* n° 1, pour piano, page 1, mesure 1

to Elizabeth Schumann  
AMERICAN HAIKUS  
- 1 -

inspired by a haiku from Jack Kerouac François-Hugues Leclair

Vast and peaceful (free pulsation, never faster than  $\text{♩}=40$ )

Piano *ppp* *mp*

(\*) (\*\*) x throughout (let every sound vibrate perendosi...)

inspirée du récit et de la sculpture inuite<sup>15</sup>; le chœur d'enfants chante en inuktituk des mélodies originales recueillies lors d'expéditions dans le Grand Nord (Maurie 1988), que j'ai transcrites dans notre notation musicale et notre tradition d'écriture chorale occidentale (berceuse, chants de pêche, de chasse, de voyage, jeux vocaux, etc.). L'ensemble instrumental (flûte, clarinette, saxophone, violoncelle, percussions) tisse la toile de fond sans parole des immensités sauvages du Grand Nord. La rudesse de la sonorité de plusieurs modes de jeu contemporains, en particulier aux vents, de même que l'emploi parfois violent de la percussion et du violoncelle, cherchent à témoigner de ces qualités de la géographie nordique, dont j'ai personnellement fait l'expérience durant trois années sur l'archipel des Îles-de-la-Madeleine, et dont

<sup>11</sup> Les sons harmoniques correspondent à une vibration partielle du corps sonore; leur caractère étheré évoque tout particulièrement l'immatérialité, la translucidité. Voir également à ce sujet l'analyse de la septième partie de *La route des pèlerins reclus*, de Michel Longtin, dans Leclair (2012), p. 84-86.

<sup>12</sup> Jack Kerouac (1922-1969), écrivain américain, chantre de la *Beat generation*, des grands espaces, de la vie nomade, des expériences psychédéliques et mystiques. Voir Kerouac (2003).

<sup>13</sup> Les *Haikus* ci-dessous se retrouvent dans Kerouac (2003), respectivement aux pages 166, 94, 36 et 97.

<sup>14</sup> Jacques Pasquet, conteur et écrivain, en particulier de littérature pour la jeunesse, né en France en 1948 et établi au Québec depuis 1973. Passionné du Grand Nord, il s'y rend fréquemment.

<sup>15</sup> La dimension pédagogique du projet de Jacques Pasquet consistait à permettre aux jeunes Inuits d'apprendre le français à la lecture de contes issus de leur propre culture.

j'ai revisité ultérieurement, outre-Atlantique, les impressions intérieures.

### Vers la montagne de l'âme

Enfin, un dernier exemple d'inspiration à partir du roman vient de Gao Xingjian<sup>16</sup>, dont le chapitre 80 de son extraordinaire roman *La montagne de l'âme* m'a inspiré un des quatre tableaux d'une œuvre pour *pipa*, sons numériques et orchestre symphonique. Ici également, la dimension interculturelle est très présente et épouse de près l'axe central du roman, soit la dualité entre tradition et modernité, le *pipa* incarnant bien entendu la première, le clavier numérique, la seconde, tandis que l'orchestre agit comme une gigantesque caisse de résonance de ce face-à-face.

Le texte du chapitre 80 se révèle au final le récit d'un rêve d'ascension d'une haute montagne glaciale et enneigée. J'y ai trouvé l'inspiration d'une musique aux timbres frigorisants, tant sur le plan électronique qu'orchestral: présence du piccolo, de sifflements d'embouchure aux flûtes (*whistle-tones*), de nombreuses percussions métalliques (vibraphone avec archet, xylophone, glockenspiel, cymbales antiques, cymbales suspendues, gongs) ainsi que de verres de cristal.

Enfin, juste avant d'aborder plus en profondeur la partition *Solstice d'hiver*, un dernier mot sur la partition d'*Aurores boréales* (1995), ces deux œuvres n'entretenant pas de relation avec un texte à la source de l'inspiration. Ce trio pour violon, contrebasse et piano s'inspire essentiellement du phénomène céleste nordique par la fugacité des différentes sections qui se succèdent à un rythme rapide et imprévisible, par le caractère immatériel et lumineux des sons harmoniques de cordes et des halos de poudrierie – à *la Messiaen* – au piano.

### Analyse de Solstice d'hiver au regard des images nordiques

Ce sextuor pour flûtes a été composé durant une retraite de Noël à l'abbaye de Boquen, au cœur de la forêt bretonne, où j'ai passé une semaine en silence au moment du solstice d'hiver 1994. Les seuls sons qui venaient de l'extérieur se résumaient, d'une part, aux bruits de la forêt environnante qui entraient dans la chapelle dont les portes étaient ouvertes et, d'autre part, au chant grégorien des moniales qui habitent ces lieux. Une première dimension nordique était ainsi déjà présente pour moi dans ce silence, de même que dans le passage du solstice d'hiver lui-même, avec cette si longue nuit suivie de la résurgence nouvelle de la lumière.

J'ai donc composé dans un silence presque complet ouvrant la voie à l'écoute intérieure et à l'imprégnation des thèmes

Figure 3: Vers la montagne de l'âme, Tableau IV, «Limpidité inconnue», p. 36, mes. 222

Quatrième Tableau : Limpidité inconnue  
(chapitre 80)

(\*) Whistle-Tones (sifflements d'embouchure): Balayer aléatoirement les différents sons harmoniques. Requisitions ad lib. individuellement.

grégoriens qui m'élevaient durant ces journées; l'un de ceux-ci est d'ailleurs le principal élément unificateur de la pièce et s'y retrouve sous différentes formes et textures. Le voici dans une notation contemporaine, à la transposition qui est celle de l'introduction:

Figure 4: Thème grégorien dans Solstice d'hiver

Le sextuor lui-même se transforme au gré des changements d'instruments demandés aux interprètes durant le déroulement du morceau. La forme globale consiste en une suite de transmutations rapides qui font découvrir à chaque étape une nouvelle facette d'un même cristal.

L'introduction ouvre véritablement sur le chant des moniales, car il est demandé aux flûtistes de chanter dans l'instrument. Harmoniquement, il s'agit d'un condensé vertical du thème sous la forme d'un *cluster* diatonique superposant les six notes de l'échelle sonore phrygienne sous-jacente: *fa - sol bémol - la bémol - si bémol - do - ré bémol* (voir Figure 4).

Mais l'élément véritablement hivernal réside ici dans le jeu percussif aléatoire des doigts sur les touches venant moduler le chant dans l'instrument, en ciselant le fleuve de la voyelle *O*, à la manière du froid nous mordant la chair, créant par superposition des six flûtes un nuage aléatoire me rappelant celui des entrechoquements de petits glaçons dans l'eau d'un lac commençant à geler au début de l'hiver.

<sup>16</sup> Gao Xingjian, né en Chine en 1940, écrivain, dramaturge, metteur en scène et peintre vivant en France depuis 1979, a obtenu le prix Nobel de littérature en 2000 pour son roman *La montagne de l'âme*.

**Tableau 4 :** Forme d'ensemble, *Solstice d'hiver*

Section	Formation	Texture
Introduction mes. 1-12	2 fl. en <i>ut</i> , 2 fl. altos, 2 fl. basses	Accord à 6 sons statiques chantés, avec bruits de clé
1. « Montant des profondeurs » mes. 13-16	2 fl. en <i>ut</i> , 2 fl. altos, 2 fl. basses	Accents <i>sfz</i> attaquant les sons multiphoniques <sup>17</sup>
2. mes. 17-25	2 piccolos : 2 flûtes altos : 2 flûtes basses :	Duo en canon sur le thème Châtoisement d'harmoniques Sons multiphoniques
3. « Suspendu » mes. 26-30	2 piccolos, 2 flûtes en <i>ut</i> : 2 flûtes basses :	Tenues <i>molto</i> vibrato Tenues <i>bisbigliando</i> <sup>18</sup>
4. 5. « En arborescences de givre » mes. 31-47	2 piccolos, 2 flûtes en <i>ut</i> : 2 flûtes basses :	Arborescences mélodiques <i>Cantus firmus</i> très lent
6. « Glacial » mes. 48-54	2 piccolos, 2 flûtes en <i>ut</i> : 2 flûtes basses :	<i>Clusters</i> <sup>19</sup> de 1/4 de ton Fin du <i>cantus firmus</i>
7. « Calme et serein » mes. 55-61	3 flûtes en <i>ut</i> , 3 flûtes altos	Enchaînement d'accords parallèles de multiphoniques
8. « En spirales éoliennes » mes. 62-72	3 flûtes en <i>ut</i> , 3 flûtes altos	Accord du début alternant entre sons naturels et éoliens <sup>20</sup>

**Figure 5 :** *Solstice d'hiver*, Introduction, p. 1, mes. 1-7

(aux montales de l'Abbaye de Boquen, Bretagne)  
SOLSTICE D'HIVER

TOUS LES SONS RÉELS

Méditatif (♩ = 50 ca)

François-Hugues Leclair

(\*) Jouer aléatoirement (rythmes et hauteurs) avec bruits de clé : le timbre de la voix chantée est altéré par ce mode de jeu  
(\*\*) Chanter (sur la voyelle O) dans l'instrument en couvrant complètement l'embouchure avec la bouche (sons chantés en sons réels, poss. 8va bas)

Copyright © SACEM 1995

La transition (mes. 11-12) menant à la section 1 est brutale et rapide. À l'instar des changements climatiques nordiques, elle se veut une évocation d'un brève rafale de blizzard donnée par les *Flutterzunge*<sup>21</sup> des six flûtes sur l'accord du début.

La section 1 est à la fois une transformation du matériau de l'introduction et une anticipation de la texture de sons multiphoniques de la section 7. En effet, on y retrouve aux flûtes 3, 4, 5 et 6 des sons multiphoniques articulés autour des hauteurs de l'accord de l'introduction, dont l'attaque est donnée aux flûtes 1 ou 2 par des coups de langue secs dans l'embouchure.

**Figure 6 :** *Solstice d'hiver*, section 1, « Montant des profondeurs », p. 3, mes. 13-16

1 Montant des profondeurs ♩ = 120 ca poco rall. 3

On arrive ainsi rapidement à la section 2, tandis que les flûtes basses 5 et 6 atterrissent sur des sons multiphoniques centrés sur *sol* et *la* bémol, colorés maintenant par des

<sup>17</sup> Sonorité comportant plusieurs hauteurs résultant de différents modes de vibration simultanés du corps sonore.

<sup>18</sup> Terme italien signifiant « murmuré », pour indiquer un son de même hauteur au timbre changeant selon différents doigtés.

<sup>19</sup> Terme anglais désignant un accord très serré constitué de la superposition de degrés conjoints à l'intérieur d'une échelle donnée.

<sup>20</sup> Sons comportant une sonorité d'air, que l'école classique de flûte cherche à éviter !

<sup>21</sup> Terme allemand désignant un mode de jeu aux instruments à vents effectué par un roulement (de la langue ou dans la gorge) produisant une sonorité rauque et tremblante.

oscillations sur les sons harmoniques deux et trois des fondamentales *do* et *ré* bémol, respectivement aux flûtes alto 3 et 4. On reste donc ici encore dans un mode mineur sur la tonique *fa*, modalité cette fois éolienne avec le *sol* bécarré. C'est sur ce fond harmonique châtoyant que les flûtistes 1 et 2, ayant maintenant pris les piccolos, vont déployer dans l'extrême aigu un canon à deux voix sur le thème grégorien (voir Figure 4), très resserré, à la fois dans le temps (à la noire pointée) et dans les hauteurs (au demi-ton), dans les tons respectifs de *do* phrygien et *ré* bémol phrygien.

Figure 7 : *Solstice d'hiver*, section 2, p. 3-4, mes. 17-25

La sonorité des piccolos est véritablement glaciale, transposant le thème dans la stratosphère du monde audible, lui donnant une qualité éthérée propre également à l'atmosphère polaire vivifiante et pure. L'utilisation des piccolos dans toute la partie centrale du morceau (jusqu'à la section 6 incluse) est un parti-pris délibéré pour cette sonorité tranchante et vive, atteignant parfois furtivement le seuil de douleur auditive, à l'image de la morsure du froid intense. Cette morsure sonore devient d'autant plus vive à la section 3 lorsque les piccolos viennent suspendre le canon

en frottement avec les flûtes 3 et 4, maintenant aux flûtes en *ut* (sur *do* et *ré* bémol, donc autour de la dominante de *fa* et *sol* bémol qui sont les toniques précédentes des deux voix du canon), au moment où les flûtes basses se posent également sur un frottement de demi-ton, cette fois autour des toniques de ce passage (*fa* et *sol* bémol). Il y a là quelque chose du sifflement du vent dans la toundra, avec une pointe d'inquiétude dans ces vibratos larges autour de la quinte *fa* - *do*, créant des battements serrés.

Figure 8 : *Solstice d'hiver*, section 3, «Suspendu», p. 4, mes. 26-30

C'est à ce moment que débute la section centrale du morceau, évoquant de manière figurative les arborescences de givre dans les fenêtres hivernales qui, sur le plan esthétique, rappelleront sans nul doute à plusieurs amateurs de poésie québécoise les célèbres vers de Nelligan<sup>22</sup>.

Sur le plan musical, la technique des arborescences a été introduite en 1976 par le compositeur Iannis Xenakis dans l'œuvre *Khoai* pour clavecin solo (Xenakis 1976)<sup>23</sup>. Il s'agit essentiellement d'un type de polyphonie linéaire dont les différentes lignes s'articulent les unes par rapport aux autres par des rencontres sur des notes communes qui relancent ou interrompent des ramifications multiples, à l'image de la croissance des cristaux et de certains végétaux.

Dans la partie centrale du *Solstice d'hiver* (sections 4 et 5), ces arborescences se déploient dans la tessiture aiguë aux piccolos 1 et 2 ainsi qu'aux flûtes en *ut* 3 et 4, se relançant les uns les autres dans des élans furtifs et vertigineux, tandis que les flûtes basses dessinent très lentement, en octaves, le *Cantus Firmus* du thème grégorien, cette fois en *mi* phrygien, sur l'ensemble des sections 4, 5 et 6 (des mesures 31 à 54) :

<sup>22</sup> «Ah comme la neige a neigé / Ma vitre est un jardin de givre», vers emblématiques du poème *Soir d'hiver* d'Émile Nelligan (1879-1941). Voir Nelligan 1992, 215.

<sup>23</sup> Iannis Xenakis (1922-2001), compositeur français d'origine grecque, également architecte et mathématicien de haut vol, ayant développé plusieurs approches compositionnelles en lien avec les sciences et les mathématiques. Il est l'auteur, entre autres, des plans architecturaux et de la musique du pavillon français à l'Exposition universelle de Montréal de 1967.

Figure 9: *Solstice d'hiver*, section 4, « En arborescences de givre », p. 5, mes. 31-33

Cette section connaîtra plusieurs cristallisations qui semblent suspendre le développement des arborescences et accentuer le caractère imprévisible de cette croissance du givre (p. 6, mes. 37, et p. 7, mes. 43). Le jardin hivernal se figera enfin à l'arrivée à la section 6, lorsque les quatre flûtes dans l'aigu s'immobiliseront, sans vibrato, sur un *cluster* de quarts de ton évoquant l'arrêt quasi-complet du mouvement sous l'effet de la chute du mercure<sup>24</sup>, tandis que les flûtes basses concluent le *cantus firmus* commencé au début de la section 4.

Figure 10: *Solstice d'hiver*, section 6, « Glacial », p. 8, mes. 48-51

Nous entrons alors dans la partie finale du morceau, dans laquelle le sextuor sera divisé en trois flûtes en *ut* et trois flûtes alto, recentrant la tessiture vers le médium et amenant ainsi une détente à la suite des turbulences précédentes. Cette partie finale se déroule en deux sections, plus calmes et posées, afin de laisser l'auditeur dans un sentiment d'apaisement.

<sup>24</sup> L'association d'idées avec la physique moderne est encore une fois saisissante, puisque le degré *Zéro absolu*, dans l'échelle de Kelvin, signifie l'arrêt absolu du mouvement des particules élémentaires.

La section 7 amène la première véritable texture homophonique de la pièce, alors que toutes les flûtes jouent de façon homorythmique des sons multiphoniques résumant à la fois horizontalement et verticalement le thème grégorien (voir Figure 4). Horizontalement, chaque flûte joue mélodiquement, avec ses sons fondamentaux, dans une tonalité qui lui est propre, une contraction du thème (son début et sa fin, avec élimination de la partie centrale) sur les sept mesures de la section (par exemple, à la flûte 1 : *fa - la bémol - si bémol - do - si bémol - la bémol - si bémol - sol bémol - fa*). Verticalement, les toniques respectives de chacune des six flûtes s'accroissent à chaque temps pour donner le *cluster* du thème en version harmonique, par exemple, sur le premier temps, en *la phrygien* : *la - si bémol - do - ré - mi - fa*.

Cette superposition homorythmique crée l'étrange impression d'entendre un orgue positif plaquant lentement ces accords, allant parfois jusqu'à quatorze sons simultanés, obtenus par la superposition des sons multiphoniques aux six flûtes. Le sentiment d'unité qui en résulte, allié à la connotation religieuse de l'orgue, apporte un effet de calme tel celui qu'on peut le ressentir « après la tempête » :

Figure 11: *Solstice d'hiver*, section 7, « Calme et serein », p. 9, mes. 55-61

La coda de l'œuvre vient, d'une certaine manière, clore la boucle avec un rappel du début sur le plan harmonique (même accord, transposé en *la phrygien*), mais avec une couleur instrumentale différente. Alors que l'introduction possédait une couleur essentiellement vocale renvoyant au chant des moniales, la coda ramène cette harmonie dans la sonorité de la flûte, mais en faisant évoluer cette sonorité naturelle en mouvements de va-et-vient avec le son éolien, évoquant le vent nordique.

Ces évolutions se font en canon resserré d'une flûte à l'autre, créant ainsi un mouvement circulaire dans le sextuor, d'où le titre de cette section finale. « En spirales éoliennes ».

Un effet de légère distorsion de l'harmonie est ajouté par quelques *glissandi* discrets aux flûtes 1 et 5, ajoutant une sorte de frisson ultime à la texture.

Figure 12: *Solstice d'hiver*, section 8, «En spirales éoliennes», p. 10, mes. 62-67

10

8 A Tempo, en spirales éoliennes

62

Fl. 1 (en Ut) *p mp mf f* *gliss.*

Fl. 2 (en Ut) *p mp mf f*

Fl. 3 (en Ut) *p mp mf f*

Fl. 4 (Aho) *p mp mf f*

Fl. 5 (Aho) *p mp mf f*

Fl. 6 (Aho) *p mp mf f*

Revenant à la fin de ce parcours aux premières lignes de notre article, nous voyons bien à travers ces exemples que la puissance évocatrice de la musique ne réside pas dans une imitation stricte des phénomènes naturels, mais plutôt dans l'art subtil de tisser des relations entre les sons, pouvant susciter ce que ces phénomènes font naître dans notre sensibilité. Comme le dit si bien Jean-François Gautier à propos de *La mer* ([1905] 1909), de Debussy:

Il ne s'agit pas, dans *La mer*, de raconter le paysage marin, celui que l'on a devant soi, auditif ou visuel, vent, ressac, écume, vagues croisées, mais plutôt l'expérience de ces choses, leur inlassable dictée que *tout est un et*, dans le même temps, que *tout change* (Gautier 1997, 95).

## RÉFÉRENCES

- DEBUSSY, Claude ([1905] 1909). *La mer*, partition, Paris, Durand.
- GAUTIER, Jean-François (1997). *Claude Debussy. La musique et le mouvant*, Arles, Actes Sud.
- HÉBERT, Anne (1992). *Œuvre poétique (1950-1990)*, Montréal/Paris, Boréal/Seuil.
- KEROUAC, Jack (2003). *Book of Haikus*, New York, Penguin Poets.
- LECLAIR, François-Hugues ([1994] 2007), *Saisons intérieures*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (1994). *Solstice d'hiver*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.

- LECLAIR, François-Hugues (1995). *Aurores boréales*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues ([1996] 2000). *Rêves nordiques*, partition, Paris, Alphonse Leduc, Collection Notissimo.
- LECLAIR, François-Hugues (2000a). *Rêves nordiques*, enregistrement sonore, Jean-Philippe Amy (conteur), Maîtrise du CNR de Lyon, Ensemble In/Out, direction par Thierry Ravassard, Lausanne, Gallo CD-1082, disque compact (*Trois contes musicaux*).
- LECLAIR, François-Hugues (2000b). *Le jour n'a d'égal que la nuit/Amour*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (2002). «Parole / musique: une exploration de leurs relations multiples dans la composition de trois œuvres», thèse de doctorat (composition), Université de Montréal.
- LECLAIR, François-Hugues (2003). *Nuit/Éveil au seuil d'une fontaine*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (2005). *Vers la montagne de l'âme*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (2010). *American Haikus*, partition, Montréal, Centre de musique canadienne.
- LECLAIR, François-Hugues (2012). «Michel Longtin: Éclaircies à l'aube du vingt-et-unième siècle », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 22, n° 1, Presses de l'Université de Montréal, p. 67-90.
- MALAUURIE, Jean (1988). Enregistrement sonore, Paris, Harmonia Mundi/Ocora C 559021, disque compact (*Chants et tambours Inuit de Thulé au détroit de Béring*).
- MOLINO, Jean (2009). *Le singe musicien*, Arles, Actes Sud/INA.
- NELLIGAN, Émile (1992). *Poésies complètes*, Montréal, Bibliothèque québécoise.
- PASQUET, Jacques (1992). *L'esprit de la Lune – Récits inuits*, Montréal, Québec-Amérique.
- UGUAY, Marie (1986). *Poèmes*, Montréal, Noroît.
- UGUAY, Marie (2005). *Journal*, Montréal, Boréal.
- VALÉRY, Paul ([1899-1945], 1975). *Cahiers*, vol. II, Paris, Gallimard, *La Pléiade*.
- XENAKIS, Iannis (1976). *Khoai*, partition, Paris, Salabert.
- XINGJIAN, Gao (1995). *La montagne de l'âme*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, traduit du chinois par Noël et Liliane Dutrait.

Gagnante du concours de conférences de la SQRM

## **Les logiques du fonctionnement du discours esthétique chez les paysans du Salento. Une exégèse inachevée ?**

Flavia Gervasi (Université de Montréal)

**L**e plus grand défi de l'étude de la conduite esthétique dans un contexte de tradition orale est celui de dégager une conception, un système de pensée qui relève de l'esthétique, en absence d'un discours direct qui porte sur cette dimension et de toute sorte de théorisations de la dimension pratique et créatrice. Ceci constitue probablement l'une des raisons pour lesquelles, en ethnomusicologie, la perspective esthétique a trop souvent été négligée, tant dans l'étude des musiques non occidentales que dans celle des musiques non savantes de la tradition occidentale<sup>1</sup>. Ainsi, certains ethnomusicologues sont conscients qu'il y a bel et bien une dimension esthétique dans les pratiques musicales non savantes. Pourtant, ce constat se transforme rarement en une étude systématique visant à explorer, par exemple, les critères endogènes, les manifestations de l'expérience esthétique, les mécanismes de fonctionnement de cette expérience, ainsi que les objets, les attitudes appréciatives, etc.

En général, chez un grand nombre d'ethnomusicologues, les questions d'ordre esthétique apparaissent en filigrane, cachées derrière d'autres catégories analytiques ou englobées dans les discours sur l'authenticité, l'identité et la tradition. (Nketia 1974). Si nous considérons la tradition ethnomusicologique italienne, nous observons que le travail de recherche et de documentation de Diego Carpitella et de Roberto Leydi, par exemple, était motivé par la conviction que des strates de la population, dont la paysannerie, méritaient une attention scientifique en raison de la vaste richesse d'expressions et d'élaborations musicales. Les deux ethnomusicologues ont fait émerger des répertoires qui, d'un point de vue musical, étaient complètement autonomes par rapport à la tradition savante ; ils présentaient donc un grand intérêt. Cependant, la valeur esthétique de ces matériaux musicaux n'était jamais explicitée, mais était considérée comme un *a priori* au travail de recherche et de documentation. Le chercheur Roberto De Simone a

consacré une grande attention à la dimension esthétique dans l'analyse et la documentation de la tradition musicale de la région de Naples. À un grand nombre d'occasions, il a mis en évidence le prestige qui caractérise l'action musicale de certains musiciens (chanteurs et instrumentistes), considérés titulaires de compétences spécifiques en ce qui concerne la variation et l'élaboration complexe de textes et de normes partagés (De Simone 2010). En dépit de la grande attention portée sur les aspects esthétiques de la pratique musicale napolitaine, son étude ne fournit pourtant pas une conception esthétique endogène.

*Chants de passion*, publié par l'ethnomusicologue français Bernard Lortat-Jacob en 1998 est, quant à lui, le premier ouvrage ethnomusicologique qui, comme l'écrit Jean-Jacques Nattiez, « a le mérite essentiel et rare de parler de la beauté de la musique » (Nattiez 2002, 100). Il est aussi une référence en ce qui a trait à l'étude esthétique du discours, de la vie et du système social d'un groupe ou d'une communauté. À la suite d'une longue fréquentation du terrain et une grande implication dans la communauté de Castelsardo (Sardaigne), Lortat-Jacob montre comment identifier les catégories esthétiques qui règlent le chant de la semaine sainte et en conclue que ces catégories émanent des rapports sociopolitiques, des relations de pouvoir et des mécanismes d'alliance qui traversent la communauté de Castelsardo.

Une fréquentation prolongée et intense entamée depuis 2008 avec un groupe restreint d'anciens chanteurs paysans du village de Martano (au Salento, dans le sud de l'Italie), nous a persuadée qu'ils possèdent une esthétique de leur chant, et que celle-ci reflète un système de pensée en lien avec leur mode de vie agricole. Cependant, ni la dimension esthétique en général ni les critères sur lesquels cette dimension se fonde ne sont explicitement verbalisés à travers un langage direct. Notre contribution porte ainsi

<sup>1</sup> Il suffit de regarder les index d'une sélection d'ouvrages représentatifs pour en avoir une confirmation : dans la deuxième édition de l'œuvre monumentale de Nettl, *The Study of Ethnomusicology* (2005), on retrouve des entrées pour des problématiques ethnomusicologiques capitales telles que « *ethics* », « *etic/emic* » ou « *colonialism* », mais aucune pour « *aesthetics* » ou « *beautiful* », ou « *beauty* ». Il en va de même pour le manuel édité par Helen Myers, *Ethnomusicology* (1993), dans la série *The New Grove Handbooks in Music*. Ensuite, si l'on étend la recherche à d'autres ouvrages de Blacking et de Lomax, ou à la littérature italienne (chez Carpitella ou Leydi, par exemple), on ne peut que constater que la dimension esthétique n'était pas prioritaire pour ces chercheurs.

sur l'observation et l'analyse de toutes sortes d'attitudes linguistiques, notamment la tautologie et le détournement de nos questions directes, attitudes auxquelles les chanteurs paysans ont systématiquement recours lors des séances interactives et des tests d'appréciation musicale que nous leur proposons. Nous démontrerons ici que leurs attitudes linguistiques, si considérées en relation au système de pensée et à l'univers de valeurs agricoles auxquels celles-ci réfèrent, bien qu'apparemment lointaines d'un discours proprement esthétique, révèlent la conception esthétique qui régit la pratique vocale des chanteurs paysans de Martano.

### **Les chanteurs paysans de Martano et le contexte social**

Les chanteurs paysans ont chanté leurs répertoires vocaux jusqu'à la survivance de la société rurale autour des années 1960, c'est-à-dire avant le développement économique de l'après-guerre qui a modifié l'organisation socioculturelle du territoire. En raison de cette modification, les pratiques paysannes ont été abandonnées au fur et à mesure et il en va de même pour les traditions orales et vocales. Toutefois, de nos jours, certains « anciens » gardent encore la mémoire des chants et pratiquent le répertoire dans la sphère privée et surtout de façon solitaire malgré le fait qu'à l'époque, ils chantaient essentiellement en groupe. De plus, depuis les années 1990, le répertoire a connu une revitalisation dans le cadre du revivalisme musical de la région, qui est proche des circuits de la *world music*, et par l'action d'une génération de chanteurs professionnels<sup>2</sup>.

Le groupe d'informateurs de l'ancienne génération avec qui nous avons mené notre recherche est constitué d'une dizaine de paysans âgés de 70 à 86 ans. Ils viennent du village de Martano, situé à 22 kilomètres au sud de la ville de Lecce, dans une enclave hellénophone appelée *Grecia Salentine*. Cela est dû au fait qu'outre l'italien et le dialecte salentin, dans lequel ils s'expriment couramment, les anciens habitants de Martano maîtrisent une langue nommée *grico* et apparentée au grec<sup>3</sup>. Dans le cadre de l'enquête, ils nous ont précisé que cette langue est utilisée dans le contexte domestique et dans les communications avec les personnes de leur génération. Une très bonne compréhension du *salentino*, ainsi qu'un apprentissage rudimentaire du fonctionnement du *grico*, nous a aidée pour l'analyse de leurs discours lorsqu'ils ne s'exprimaient pas dans la langue italienne.

Nous avons travaillé avec huit femmes et quatre hommes, dont trois ont représenté nos principales références (Cosimino, Antonio et Paolo). Ces trois hommes sont des chanteurs encore actifs, alors que la pratique du chant a été presque complètement abandonnée par les femmes. Le niveau d'instruction du groupe est plutôt homogène : aucun informateur n'a fréquenté l'école au-delà du primaire ; ils n'ont pas l'habitude de se servir de l'écriture ; et aucun d'entre eux n'a étudié la musique occidentale. Mises à part les influences plutôt récentes de la radio et de la télévision à partir des années 1970, leur rapport avec la tradition musicale occidentale se limite aux fanfares populaires qui jouaient les *arie* de l'opéra italien aux cours des fêtes religieuses ou populaires dans les villages. Ils appartiennent tous au monde paysan parce qu'ils ont travaillé la terre ou parce qu'ils sont nés à la campagne, dans une famille de paysans. Malgré leur âge, les hommes continuent solitairement à effectuer des travaux agricoles. Ils se rencontrent parfois à l'occasion de fêtes privées, sur invitation de chercheurs ou de médias pour se produire dans leur répertoire polyvocal, mais hors des contextes de spectacle. Pour former le groupe d'informateurs, nous avons agi à partir du système interne de relations qui règle jusqu'aujourd'hui la formation des micro-communautés au sein du tissu social de Martano.

Notre objectif n'est pas de nous étendre à un contexte social plus ample, mais d'avoir comme référent un nombre d'informateurs qui soient rattachés à un même vécu rural et qui fondent leur système de pensée sur un substrat commun que nous avons nommé « micro-communautés ». Ce substrat commun doit régir, par postulat, un système culturel suffisamment généralisé et intégré par les membres de la micro-communauté examinée. Par conséquent, tous nos informateurs devaient partager un ordre normatif, des formes symboliques et des codes comportementaux, bien qu'il faille tenir compte de l'individualité dont tout membre est porteur. Les informateurs pourront donc se présenter comme un groupe plutôt homogène lorsque notre analyse se positionnera à une certaine distance de l'objet observé, mais cette analyse fera émerger la richesse des apports individuels quand le focus sera plus restreint. Les relations personnelles et le fort lien que nous avons entretenu avec les informateurs nous ont permis de percevoir les traits de leurs discours qui relèvent du subjectif et ceux qui découlent de l'ensemble des valeurs sociales intersubjectives et d'un code comportemental commun.

<sup>2</sup> Pour approfondir le mouvement revivaliste relié aux pratiques musicales de la paysannerie, nous renvoyons à notre article « La projection d'enjeu sur le patrimoine musical paysan : analyse historique des phénomènes revivalistes au Salento (Italie du Sud) », in *Musicultures*, vol. 37, p. 1-13.

<sup>3</sup> L'origine de cette langue, comme nous l'avons précédemment évoqué, n'a pas encore été déterminée par les archéologues et linguistes qui s'y sont intéressés. Il s'agit peut-être d'une forme résiduelle d'une ancienne langue hellénophone parlée dans une région plus vaste, la Grande Grèce. Ce terme, issu de la géographie grecque antique, regroupe aujourd'hui les régions méridionales de l'Italie (Sicile, Calabre, Campanie, Pouilles et Basilicate).

## **Pour une conception endogène du chant paysan : ouvertures sur la dimension esthétique**

Pour obtenir des discours esthétiques, nous avons mis au point une recherche d'ordre qualitative en organisant des rencontres individuelles ou en groupes avec les acteurs, afin de les mettre en situation de verbalisation. Ils étaient invités à porter un jugement appréciatif sur des voix et des performances vocales enregistrées ou sur des exécutions *in vivo*. Grâce à cette démarche, nous avons pu obtenir une grande quantité de discours riches en indices qu'il a toutefois fallu démêler dans une étape ultérieure de la recherche.

Les discours produits tout au long des deux années de recherche de terrain auprès des anciens chanteurs paysans de Martano et recueillis sous la forme d'entretiens dirigés, mais aussi de déclarations spontanées et de conversations plus libres, sont parsemés d'indices d'ordre esthétique, quoique invisibles au premier regard, car les paysans n'utilisent pas un langage direct et un vocabulaire musical partagé pour s'exprimer. La dimension esthétique demeure ainsi cachée derrière des commentaires apparemment distants et détachés du but de notre enquête, au point que la possibilité de leur «refuser» cette dimension nous a effleurée. Par ailleurs, au cours de l'une des phases initiales de la recherche de terrain, les anciens chanteurs ne nous ont pas paru intéressés par nos arguments et questions, et semblaient parfois même contrariés. Pour ce qui est de notre position vis-à-vis du déroulement de l'enquête, nous avons souvent éprouvé un sentiment de frustration lorsque nos questions ponctuelles portant sur les qualités d'une voix, capables de déclencher une expérience que l'on pourrait définir d'esthétique, recevaient comme réponse un chant ou bien un long récit sur leur vécu. Bref, une trace évidente d'une sensibilité esthétique au chant ressortait souvent de la confrontation avec les anciens paysans, manifestée à travers des actions non verbales telles qu'un sourire, une implication personnelle dans le chant écouté, ou autres, mais aucune conscience de cette sensibilité était clairement explicitée via la production verbale.

De surcroît, leurs réponses directes à nos questions ponctuelles étaient constellées de tautologies telles qu'une voix est jugée «belle» simplement parce qu'elle est «belle», ou bien elles renvoyaient à des épisodes de leur passé dont les liens logiques avec nos questions nous apparaissaient inexistantes. En fait, leur unique intérêt pour notre recherche était dans la possibilité que nous leur offrions, à travers nos séances de travail, de se retrouver en groupe pour chanter<sup>4</sup>. En somme, les chanteurs paysans ne semblent pas en mesure de développer l'argumentaire qui fonde leurs affirmations. Ainsi de «trois choses» l'une : ou bien les chanteurs

paysans n'ont aucune attitude esthétique concernant les formes symboliques qu'ils réalisent, notamment la pratique vocale ; ou bien leurs attitudes vis-à-vis d'une dimension abstraite telle que l'esthétique se fondent sur des processus illogiques, comme le démontrent des réponses «etic-ment» incohérentes à nos interrogations ; ou encore la dimension esthétique est bien présente dans leurs réponses, malgré le fait qu'elles nous apparaissent comme des non-réponses ou des fausses réponses. À cette étape de l'enquête, nous percevons clairement que les chanteurs paysans possèdent une sensibilité esthétique, mais nous n'en comprenons pas le fonctionnement.

La vie quotidienne des anciens chanteurs est le lieu de multiples réseaux qui maintiennent le contact entre leur vie actuelle et leur condition d'autrefois, de façon différenciée selon les histoires personnelles. Par le biais d'une «observation silencieuse», qui consiste à observer les acteurs mener leur vie sans susciter d'interaction entre eux et le chercheur, nous avons récolté des données qui puissent valider ou remettre en cause ce qui est sous-entendu dans les discours obtenus durant les entretiens et les tests d'appréciation. Il s'agit d'une méthode d'observation précieuse sachant que, dans la vie quotidienne, les chanteurs peuvent se livrer à des appréciations non conditionnées par nos questions, s'exprimer dans un langage qui leur est propre et se servir d'images à travers lesquelles il nous est possible de construire leur système de valeurs et d'avoir accès à leurs constructions symboliques. Les études du quotidien ajoutées à la méthode précédemment détaillée répondent à un besoin de connaître les modes et les manières de la vie dans ses gestes les plus simples, de révéler une partie des enjeux esthétiques rattachés à la sphère privée et, enfin, d'approfondir le regard posé sur le système de pensée du groupe sociale. Par exemple, par le biais de cette méthode, nous avons pu confirmer que l'attachement au modèle relié à la vie paysanne continue de fonder leur existence, et constitue le paramètre leur permettant d'évaluer la réalité tangible et le système de valeurs qui les entoure. Dans notre analyse, nous ne pouvons donc pas nous soustraire à l'aller-retour permanent entre les discours issus du contexte de l'observation silencieuse et ceux qui sont produits en interaction avec le chercheur. Dans un cas comme dans l'autre, leurs paroles sont cryptiques et insaisissables pour un sujet extérieur à leur culture, mais il y a un élément qui ressort systématiquement des deux contextes : le monde agricole. Il est ainsi nécessaire de porter une attention particulière sur la portée exégétique que le recours au contexte agricole acquiert pour la compréhension de l'univers de pensée de chanteurs paysans et, ensuite, pour accéder à leur univers esthétique. En effet, les discours contiennent entre autres une

<sup>4</sup> Nous tenons à préciser que nos informateurs n'étaient pas intéressés à être rémunérés.

forte indexicalité qui fait que chaque parole, notion, attitude ou processus de communication des chanteurs paysans est potentiellement révélateur du contexte auquel ils se réfèrent.

Les anciens chanteurs paysans possèdent leurs propres codes de pensée et d'action, leurs principes, leurs valeurs et leurs croyances, qui constituent une sorte de dimension sous-jacente au sein de laquelle cette communauté continue d'habiter. C'est pourquoi ils donnent l'impression de parler la même «langue», qui n'est pas simplement le système linguistique en usage. Il s'agit plutôt d'un code super-linguistique qui leur fait employer des mécanismes linguistiques, voir cognitifs, ainsi que des expressions récurrentes et des formules standardisées, comme s'ils s'étaient concertés pour que leurs réponses et leurs discours coïncident. Comme l'écrit Ghasarian, «un ensemble de codes internes mis ainsi en pratique expriment une spécificité culturelle» (Ghasarian 1990, 20). En paraphrasant les passages où il réfère à sa recherche chez les Malabars, nous pouvons écrire qu'au-delà des variations individuelles, nous avons trouvé dans ce milieu traditionnel une unicité des principales catégories de pensée reliées sans ambiguïté aux normes et aux valeurs de la société traditionnelle à laquelle les protagonistes sont liés (*ibid.*).

Jusqu'à maintenant nous avons montré que la distance entre deux systèmes de pensée qui sont celui de l'ethnologue et celui des acteurs nous oblige à opérer un changement de perspective à l'enquête esthétique. Tout notre enjeu consiste maintenant à reprendre en considération le contenu des discours, bien qu'il ne réponde pas directement aux attentes du chercheur. Les paroles des paysans méritent d'être mises en relation avec le mode de vie et l'univers de valeurs propre à la paysannerie à laquelle, comme nous l'avons observé, ils sont fortement attachés. S'il est vrai, comme nous le supposons, que le contenu de ces discours acquiert du sens en relation avec le mode de vie et les systèmes de valeurs, la compréhension de ces derniers devrait nous amener à la dimension esthétique des paysans de Martano, en passant par la détection des mécanismes linguistiques qu'ils mettent en œuvre en réponse à nos questionnements directs. Les mécanismes linguistiques employés par les chanteurs paysans tout au long de l'enquête, ainsi que le contenu de leurs discours et l'univers de sens auquel ces discours renvoient, attirent toute notre attention et deviennent l'objet privilégié de notre analyse.

### **«C'était dur, mais c'était beau!» : récits de vie à la campagne**

Nous n'avons récolté aucun témoignage dans lequel, tout en remarquant les conditions de vie très difficiles, les paysans ne manquent de souligner leur attachement et leur nostalgie à un monde qu'ils qualifient systématiquement et sans

aucune hésitation de *beau*. «C'était dur, mais c'était beau», affirment-ils. Dans leurs récits, les activités agricoles, organisées sur la base des cycles de la nature, constituent le fondement de la subsistance, mais en même temps la cause de la fatigue et de l'épuisement physique des paysans. Dans le contexte incertain de la société rurale, le chant semble avoir constitué un moyen de partager la souffrance reliée à une condition existentielle précaire et à une économie strictement dépendante des produits de la terre, mais surtout un loisir. Ceci n'exclut donc pas que, outre son aspect fonctionnel, lui soit attribuée en même temps une composante d'ordre du plaisant. Dans les discours des chanteurs paysans, l'image d'un chanteur ou d'un groupe qui chante lors de moments de repos, pour l'unique plaisir de chanter et de s'amuser, est, d'ailleurs, plutôt fréquente.

La vie qu'ils nous ont racontée est également organisée sur la base des cycles naturels (jour/nuit, lumière/obscurité, saisons) qui règlent les activités agraires. Leur temps s'écoule, en d'autres termes, en harmonie avec les rythmes imposés par la nature. Les discours spontanés des chanteurs, quant à eux, se développent autour de trois éléments clés : la campagne, le travail et le chant. Les images de la campagne sont évoquées par opposition à celles du centre urbain, et en relation au calendrier agricole. La campagne est donc un espace-temps. En effet, elle est l'espace habité, rempli et vécu pendant les heures et les périodes de préparation et de travail de la terre, de récolte et de transformation des produits. Mais elle est aussi perçue comme une entité temporelle : elle «vit» pendant les heures d'ensoleillement, lorsque les paysans travaillent, et pendant les périodes de chaleur qui déterminent les saisons au cours desquelles ils s'y installent de façon stable. Antonio Costantini nous informe que «pendant une partie du printemps, et tout l'été, plus de la moitié de la population de Martano habitait à la campagne, et dans le village ne restaient que les artisans, les curés et les sœurs». Les paysans partent au cours du mois de mai pour revenir à Martano au début du mois d'octobre. «Toutes les activités de la vie, raconte Lucia De Pascalis, se déroulaient à la campagne : on y préparait la nourriture, on y travaillait, on y chantait et on y mangeait». Cette dernière affirmation, confirmée d'ailleurs par d'autres témoignages, met en avant deux aspects. Le premier est que les occupations des paysans n'étaient pas variées outre mesure, ou que, si elles l'étaient, ils n'ont retenu que les quatre mentionnées. Deuxièmement, la pratique du chant est citée aux côtés de trois activités fondamentales pour la subsistance : le travail de la terre, la préparation et la consommation de la nourriture.

Au cours des années 1940, et ce, jusqu'aux dernières cultures de tabac dans les années 1970, il est possible d'entendre des travailleurs chanter seuls ou en groupe sur toutes les terres cultivées qui entourent le village

de Martano. Malgré la grande fatigue physique et des conditions d'hygiène insalubres, on créait dans les groupes de travailleurs des atmosphères ludiques de partage des souffrances liées à une situation parfois précaire par le biais de chants, de jeux et de blagues. En d'autres termes, en l'absence d'autres contextes de loisir alternatifs au travail, les paysans associent le divertissement aux activités agricoles. De plus, comme l'atteste Lucia De Pascalis, la lumière de la lune donne pendant l'été l'opportunité aux travailleurs de consacrer quelques heures à la détente après la journée passée dans les champs. C'est à ce moment que les familles du voisinage se rencontrent pour chanter et danser. Certains construisent ainsi des logements rudimentaires en pierre, ou disposent de la paille et des couvertures sous un arbre afin de se reposer quelques heures, avant de reprendre les activités à l'aube.

En opposition à ce lieu vivace et fécond qu'est la campagne, où l'on travaille et chante constamment, Cosimino, Antonio, Lucia, Salvatore et Maria Luce se réfèrent à l'espace du village en mentionnant le silence dû à l'absence de présence humaine lors de l'exil printanier et estival vers les terres agricoles. On pourrait en conclure que la pratique du chant contribue à l'association de la vitalité, de la ferveur et de l'enthousiasme à la campagne des années 1940-70. Celle-ci vivait grâce à l'homme qui, en la travaillant, se nourrissait de ses produits et qui, en chantant, prouve qu'elle était vivante. Or, la campagne de Martano post-1970 est quant à elle qualifiée de déserte et de silencieuse, dans des termes similaires à ceux que l'on utilise pour qualifier les villages de l'époque de la civilisation agricole.

### **Les spécificités de la pratique vocale paysanne selon le groupe des chanteurs de Martano**

L'étude des récits de nos informateurs montre systématiquement que deux éléments concernant la pratique vocale reviennent dans tous leurs discours. Le premier relève de l'importance de cette pratique au sein de la paysannerie ; le deuxième touche au lien qui unit le chant au travail. Cosimino et Paolo tiennent à nous informer que, pendant leurs activités quotidiennes, ils chantaient sans arrêt. De plus, remarque avec fierté Cosimino, « nous chantions en travaillant au soleil, et c'est cet aspect qui nous distingue des chanteurs de la nouvelle génération qui chantent sur des scènes ou dans des théâtres ». Il est possible de chanter dans des situations plus confortables, à savoir en se promenant ou pendant les trajets à pied pour rejoindre les champs de travail, mais, dans la plupart des cas, la pratique du chant est étroitement associée aux différentes opérations agraires. Au cours de son premier entretien, Paolo a regretté de ne pas

pouvoir nous présenter le chant du dépiquage du blé dans son contexte. Selon lui, en enregistrant uniquement le chant, nous n'avons plus qu'une vision partielle de la pratique. D'autre part, remarque-t-il, « il faut un certain corps pour chanter, et des poumons appropriés ». Nous apprenons alors, grâce au témoignage de Paolo, que bien que la pratique du chant soit grandement diffusée et partagée au sein des micro-communautés familiales et de travail, il existe différents degrés de compétence, d'expertise et de virtuosité de telle sorte qu'un chanteur peut être reconnu comme spécialiste à l'intérieur de sa communauté. Paolo nous informe qu'« apprenait vraiment à chanter qui était passionné par le chant, mais en même temps qui possédait une bonne voix. Il s'agit donc d'une question de passion et d'organe », dit-il. Salvatore, par exemple, connaît les répertoires chantés par Cosimino et Paolo, mais il ne possède pas le même statut de chanteur qu'eux, puisqu'il ne partage pas avec les deux autres anciens le même degré de maîtrise de sa propre voix.

De plus, Cosimino demeure le chanteur qui, plus que les autres, est à même de proposer une quantité de considérations techniques et d'astuces qui aident à la réalisation d'une bonne performance vocale, dans la pratique soliste comme dans un ensemble. Cela représente un bon indice pour affirmer qu'il a cherché à développer sa manière ergonomique de chanter.

Le chant de groupe peut être polyphonique ou responsorial, sous la forme de *stornello*<sup>5</sup>. Il se déroule pendant les récoltes (du blé, des olives, du tabac, des figues) dans les champs, mais aussi à l'intérieur, pour le traitement du tabac et durant les trajets à pied ou en charrette pour rejoindre la campagne. Cosimino nous apprend que le groupe influe sur l'implication du chanteur dans la performance, puisque la présence de l'autre garantit à chacun une forme d'aide et de soutien mutuel dans le cas de défaillance vocale ou de perte momentanée de mémoire : « Dans le chant de groupe, il est possible de s'appuyer sur la voix des autres. On ne se perd jamais, car il y a toujours quelqu'un pour servir de guide ». En outre, la présence d'une voix très aigüe qui intervient sur la voyelle de conclusion du distique représente une sorte de *deus ex machina*. Cette voix, que nos chanteurs appellent *paravoce*, rend selon eux homogène la prestation de l'ensemble en couvrant toutes les faiblesses vocales. D'habitude, explique Cosimino, exemple à l'appui, un chanteur amorce une *aria* et, sur les notes tenues, un deuxième chanteur propose un contre-chant alors qu'un troisième chante la voix de basse. Le reste du chœur se positionne dans le registre qui lui convient. Enfin, la voix la plus aigüe se lance avec une certaine présence une octave plus haut sur la *paravoce* qui permet, selon le commentaire des chanteurs, de « réunir toutes les voix du groupe ». À

<sup>5</sup> Il s'agit d'une forme de poésie généralement improvisée, répétant des syllabes et des mots du langage populaire. Ce type de composition est constitué d'un nombre imprécis de strophes de structure très simple. Chaque strophe se compose habituellement de deux distiques, et les sujets traités portent sur la satire ou l'amour.

partir des descriptions des anciens chanteurs paysans, il semble possible d'affirmer que la fonction accomplie par la *paravoce* correspond à celle de la clef de voûte en architecture. Tout comme cet élément unique disposé au sommet d'une arche permet de maintenir la cohésion de la structure, la *paravoce* est disposée au sommet de l'ensemble vocal afin de tenir toutes les autres voix ensemble.

Les voix s'accordent mutuellement entre elles afin d'obtenir un son «uni»<sup>6</sup>. Tous nos anciens informateurs nous font observer qu'il n'est pas nécessaire d'avoir des capacités vocales remarquables pour les chants de travail, puisque la présence de trois chanteurs doués et de la *paravoce* laisse à tout le groupe une marge suffisante pour se produire dans une performance d'ensemble pour le seul plaisir de chanter. Par ailleurs, ce qui compte dans la pratique vocale de groupe est le son d'ensemble qui résulte de l'union de toutes les voix. Outre le fait d'être la première formulation d'un idéal esthétique endogène, cette image clarifie l'affirmation partagée par tous nos anciens chanteurs qui veut qu'«à l'époque, tout le monde chantait».

En définitive, ce survol montre que dans le village de Martano, comme dans tout le territoire de la région des Pouilles consacré à l'agriculture, le chant est intégré aux activités de travail de la paysannerie. Tous les discours des chanteurs paysans ayant participé à l'enquête illustrent avec éloquence la présence d'un lien très étroit entre la vie rurale et la pratique du chant.

### **Tautologies, détournements : des jeux linguistiques et paralinguistiques pour accéder à la dimension esthétique des anciens chanteurs paysans**

Les dynamiques linguistiques et cognitives que les paysans mettent en œuvre lorsqu'ils sont invités à expliciter les formes d'appréciation, les critères d'évaluation, et plus généralement toute manifestation de leur expérience vis-à-vis de la pratique vocale sont très diverses. Une fois que les modes de vie et les systèmes de valeurs paysans sont évoqués, voici comment, tout au long de leur discours spontané, les jeux linguistiques et paralinguistiques qui caractérisent l'attitude verbale des chanteurs paysans lors des entretiens dirigés dégagent toute leur portée esthétique.

Comme nous l'avons déjà mentionné, le recours aux *tautologies* qui représente un modèle de réponse directe à nos questions est extrêmement fréquent. Les explications qu'ils nous proposent correspondent aux formes les plus élémentaires de tautologies : «une voix est belle car elle est belle» – comme nous l'avons rapporté plus haut – ou

bien «un chanteur chante bien car il chante bien», etc. Notre but étant de pénétrer la nature du fonctionnement de l'attitude esthétique des chanteurs paysans anciens, que peut nous apprendre une tautologie par rapport à cette approche spéculative ?

Une tautologie se heurte, par définition, à toutes sortes d'explications, elle est une sorte d'exégèse inachevée. Or, prenons pour acquis qu'il existe une série de comportements esthétiques culturellement acquis, mais dont les raisons restent tacites ou difficiles à expliciter. Nous les avons documentés, sans pouvoir pour le moment dépasser le simple constat. Ce qui est important à retenir, pour commencer, est la présence d'une réaction, bien que son interprétation soit encore enfermée dans une tautologie. Dans leurs récits de vie, les chanteurs paysans formulent spontanément des appréciations et des jugements de goût vis à vis d'une pratique vocale dont le souvenir est extrêmement positif. Ces évaluations concernent d'habitude leur propre voix ou bien celle de la personne de laquelle ils ont appris à chanter et qui souvent correspond à un de leurs parents. Par exemple, Antonio et Paolo relie la beauté de la voix au souvenir de leur mère, alors que Cosimino la relie à la voix de son père. Lucia, quant à elle, lorsqu'elle pense à une belle voix, se réfère à sa grand-mère. Signalons que les seules situations dans lesquelles nous avons pu obtenir des verbalisations spontanées concernant les qualités d'une voix sont les discours reliés au passé et à des souvenirs précis des chanteurs paysans. En revanche, vis-à-vis d'un enregistrement, les anciens chanteurs ne semblaient s'impliquer dans une véritable relation d'appréciation.

Portons pour le moment notre attention sur les verbalisations spontanées. Tout en étant en présence d'une tautologie, donc en l'absence d'explication, nous pouvons considérer le premier terme de la figuration linguistique – «la voix est *belle*» – en ce qu'il manifeste, au sein d'un acte verbal, une appréciation esthétique que les chanteurs sont en mesure de produire de façon autonome lorsqu'ils se lancent dans un récit de vie qui touche à leur expérience paysanne. Nous sommes en présence du déclenchement d'une réaction esthétique, bien que les raisons ne nous soient communiquées que sous la forme d'une exégèse inachevée. Si nous pensons aux processus symboliques, il existe de nombreux exemples dans toutes les cultures – comme nous le rappelle Dan Sperber (1974) – qui attribuent à un ancêtre l'explication d'un mythe, d'une croyance ou d'un comportement rituel. Cet ancêtre semble représenter le seul dépositaire de l'*explication logique* du symbole. Quel est alors le processus qu'accomplit le sujet lorsqu'il s'en

<sup>6</sup> Il s'agit d'une forme de poésie généralement improvisée, répétant des syllabes et des mots du langage populaire. Ce type de composition est constitué. Nous avons remarqué que l'usage de certains qualificatifs est partagé au sein de la communauté de nos informateurs. C'est le cas de la notion d'«unité» associée au chant de groupe. Tous les informateurs qui se sont exprimés sur cette pratique nous disent que, pour bien chanter, les voix doivent être «bien unies».

remet à un ancêtre pour l'exégèse de tout mythe, croyance ou comportement rituel, sinon celui d'échapper à la verbalisation du processus cognitif qui mettrait en relation le symbole avec le véritable sens auquel il renvoie ? Pourtant, tout anthropologue sait que «le symbole fonctionne très bien sans qu'aucun ancêtre n'en ait jamais eu la clé, et les exemples en sont nombreux dans toutes les cultures» (Sperber 1974, 34). De même, nous savons que le processus esthétique est engendré quoiqu'en l'absence d'explication. Appliquer un renversement d'attitude à l'égard du non-révéler signifie ainsi «imaginer que le commentaire exégétique est une forme d'interprétation parmi d'autres et que, pour l'indigène comme pour l'anthropologue, à défaut d'exégèse, les autres formes prennent le pas» (Sperber 1974, 35). S'agissant du domaine de l'ethnoesthétique auprès des chanteurs paysans, l'absence d'explication dans une réaction tautologique nous dirige obligatoirement vers d'autres typologies de raisonnements qui peuvent se révéler aussi fructueuses. Autrement dit, si une tautologie prend la forme d'une explication auprès des discours des anciens chanteurs paysans, cela veut dire que cette attitude linguistique cache un comportement caractérisant leurs logiques d'évaluation.

Le parallèle avec l'ancêtre dépositaire de l'explication oubliée est possible en ce qui concerne la communauté de Martano. Dans une culture relativement homogène comme celle que nous avons observée auprès des anciens chanteurs paysans, le sujet paraît vivre les pratiques culturelles issues d'un système de pensée comme faisant partie de la nature humaine. En d'autres mots, il agit comme si tout le monde était censé se comporter de même, pour le seul fait que les choses se sont toujours déroulées de cette façon. Le parallèle entre cette attitude générale et la figure linguistique de la tautologie nous apparaît ainsi en filigrane. Cette correspondance nous fait découvrir par la même occasion qu'un individu absorbe la vie de tous les jours au point de se construire symboliquement un «ancêtre». Il le pense comme préexistant, et n'a jamais pensé en expliciter les normes sous-jacentes. Pour le dire avec les mots de Ghasarian,

Cette réalité objective fait partie du sens commun. Elle n'est généralement pas remise en cause car elle ne s'apprend pas explicitement. En prenant la réalité objective comme une chose qui existe indépendamment de lui, l'homme réifie et tend à oublier qu'il la produit quotidiennement» (Ghasarian, 1990, 36).

De la même façon, un chanteur qui a toujours reproduit une pratique vocale sans s'interroger sur les normes implicites qui la régissent, la considère comme belle, ou bien réussie, pour la simple raison qu'elle se fonde sur un modèle implicite qui préexiste et qui ne s'explique que dans la pratique elle-même. On pourrait ainsi en conclure que la tautologie représente, dans l'univers cognitif des anciens

chanteurs paysans, une conduite générale qui veut que les comportements culturels tirent les normes sous-jacentes de leur reproduction. Cette dernière s'appuie sur le *sens commun*, de même que l'appréciation d'un chant tire son fondement de critères qui ne se manifestent que par la mise en acte de la pratique. Par ailleurs, on pourrait qualifier de tautologique la conduite des paysans qui veut qu'en réponse à la question «quelles caractéristiques doit avoir une voix pour être considérée belle?», ils chantent. Aucun exemple ne serait en mesure de mieux expliquer la centralité de la pratique dans la dimension théorique et métalinguistique des anciens chanteurs paysans que cette habitude de nous répondre avec une «pratique» de chant.

Une autre attitude linguistique mérite d'être prise en compte et analysée afin de pénétrer le système de pensée de nos informateurs et de comprendre le fonctionnement de leur attitude esthétique. Il s'agit de l'habitude de détourner nos interrogations directes portant sur l'esthétique de la pratique vocale en amorçant un récit de vie dont ils gardent un beau souvenir. Si nous parcourons l'ensemble des discours proposés par les chanteurs, il devrait nous apparaître immédiatement clair qu'une esthétique du chant en tant que telle n'a jamais constitué l'objet de l'attention directe et ponctuelle de nos anciens chanteurs paysans. C'est pourquoi cette esthétique n'apparaît pas clairement énoncée dans les tests d'appréciation et dans les réponses à nos questionnements directs. Dans cette perspective, le *détournement* de la question n'est alors qu'un raccourci logique derrière lequel se cache un message défini : à travers un récit qui contient un épisode de plaisir ou de bien-être, le chanteur paysan met en relation la pratique vocale avec le plan de l'expérience positive au sein de laquelle la pratique du chant se déroule, à savoir la campagne. Et puisque le récit de vie nous est rapporté pour sa valeur esthétique, comme dans un syllogisme, on pourrait affirmer que la pratique vocale qui y est contenue acquiert le même potentiel esthétique. L'attention du chercheur doit alors se tourner plutôt vers l'opération que nous qualifions de détournement par rapport à la question, que sur le contenu de la réponse, bien que l'épisode mentionné se charge de valeur sur le plan esthétique en raison du champ d'expérience auquel il nous renvoie. En d'autres termes, ce qui importe pour l'analyse des processus linguistiques de déviation n'est guère l'épisode en soi, mais le fait que le chanteur paysan décide de nous le raconter, ainsi que l'ambiance et le sentiment qui caractérisent l'épisode. En définitive, face à une interrogation directe concernant leur relation esthétique avec la voix, ils nous renvoient systématiquement à une histoire de leur vécu attaché à l'univers agricole parce que c'est en relation à ce vécu que l'expérience du chant acquiert toute sa portée esthétique.

Comme nous l'avons illustré, les discours spontanés, tout comme les réponses des chanteurs paysans de Martano au cours des entretiens dirigés, ont montré l'intense relation qui persiste entre le monde agricole et l'univers des pratiques vocales, que ce soit par l'intermédiaire de récits de savoir-faire ou d'attitudes linguistiques comme la tautologie. Ces attitudes linguistiques, loin d'être la preuve de l'absence d'une dimension esthétique de la pratique vocale paysanne, sont des véritables exégèses du fonctionnement de celle-ci. Il faut donc détecter la logique sous-jacente aux attitudes linguistiques pour comprendre que le monde rural est la carte conceptuelle à laquelle les discours font systématiquement référence puisque l'esthétique de la pratique vocale émane de l'univers de valeurs relié à la vie à la campagne. La description du monde rural, telle qu'elle nous a été fournie par les chanteurs paysans et dont la pratique vocale constitue un élément indissociable, tout en étant apparemment détachée de l'objet de notre enquête, en représente à vrai dire la clé d'accès et l'explication.

Tous les épisodes que les anciens paysans ont tenu à nous raconter contiennent au moins quatre des traits distinctifs d'une conduite esthétique tels que les énonce le philosophe Jean-Marie Schaeffer (2000). Nous pouvons y percevoir notamment : l'implication de la notion de plaisir ; le lien fort entre les émotions esthétiques du sujet et son histoire personnelle ainsi que celle de sa communauté ; la continuité entre la pratique musicale et la « constellation perceptive » de la vie de tous les jours ; enfin, le rappel que la vie quotidienne est une source permanente de moments d'attention esthétique. L'expérience esthétique des chanteurs paysans de Martano n'est communiquée que sous la forme d'un langage figuré qui dissimule les passages logiques et rend difficilement accessible l'exégèse de son fonctionnement. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que cette expérience est une attitude reliée à une dimension poétique et pragmatique de la vie des chanteurs paysans, c'est pourquoi elle est active et non contemplative, et par conséquent ne donne pas lieu à un reflet discursif spontané.

## RÉFÉRENCES

- BEARDSLEY, Monroe C. (1981). *Aesthetics*, Indianapolis, Hackett Publishing co.
- BLACKING, John (1974). *How Musical Is Man?* Seattle, University of Washington Press.
- CARPITELLA, Diego (1973). *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio.
- CARPITELLA, Diego (1975). *L'etnomusicologia in Italia. Atti del "Primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia"*, Palermo, Flaccovio.
- DE SIMONE, Roberto (2010). *Son sei sorelle. Rituali e canti della tradizione in Campania*, Roma, Squilibri.
- FELD, Steven (1982). *Sound and Sentiment: Birds Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- FELD, Steven (1988). «Aesthetics as iconicity of style, or 'lift-up-over sounding': getting into the Kaluli groove», *Yearbook for Traditional Music*, vol. 20, p. 74-113.
- GHASARIAN, Christian (1990). *Honneur, chance et destin. Éthos traditionnel et modernité dans le milieu Malabar de la Réunion*, thèse de doctorat en lettres et sciences humaines, Université La Réunion.
- GENETTE, Gérard (1997). *L'œuvre de l'art II. La relation esthétique*, Paris, Le Seuil.
- GERVASI, Flavia (2010). «L'etnomusicologia, l'estetica e il pregiudizio funzionalista», *Suono Sonda. Rivista di ricerca musicale*, n° 8, p. 128-133.
- GERVASI, Flavia (2011). «Pour une conception anthropologique de l'esthétique musicale de tradition orale, à partir de la contribution théorique de Jean-Marie Schaeffer», in *Journal of Ethnography and Folklore*, vol. 1-2 nouvelle série, p. 87-102.
- GERVASI, Flavia (2012). «La projection d'enjeux sur le patrimoine musical paysan : analyse historique des phénomènes revivalistes au Salento (Italie du Sud)», in *Musicultures*, vol. 37, p. 1-13.
- LEYDI, Roberto (1973). *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori.
- LEROI-GOURHAN, André (1964). *Le geste et la parole I. Technique et langage*, Paris, Albin Michel.
- LOMAX, Alan (1976). *Cantometrics: an approach to the anthropology of music*, Berkeley, University of California Extension Media Center.
- LOMAX, Alan (2002). *L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia (1954-55)*, Milano, Il Saggiatore.
- LORTAT-JACOB, Bernard (1998). *Chants de passion : au cœur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Cerf.

- MEYERS, Helen (1993). *Ethnomusicology: Historical and Regional Studies*, Macmillan.
- MERRIAM, Alan (1964). *The Anthropology of Music*, Northwestern University Press.
- MOLINO, Jean (2009). *Le singe musicien. Sémiologie et anthropologie de la musique*, Arles / Paris, Actes Sud.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1993). *Le combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (2002). «Musique, esthétique et société», in *L'homme*, n° 161, p. 97-110.
- NETTL, Bruno (2005). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts*, Urbana and Chicago, Illinois University Press.
- NKETIA, J. H. Kwabena (1974) *The Music of Africa*, New York, W. W. Norton.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996). *Les célibataires de l'art*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2000). *Adieu à l'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2004). «Objets esthétiques ?», *L'Homme*, n° 170, p. 26-46.
- SPERBER, Dan (1974). *Le symbolisme en général*, Paris, Hermann.

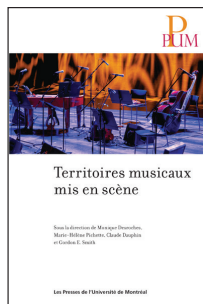


## Comptes rendus

Monique Desroches,  
Marie-Hélène Pichette,  
Claude Dauphin et  
Gordon E. Smith (dir.)

### *Territoires musicaux mis en scène*

Montréal, Presses de l'Université  
de Montréal, 2011, 419 p.  
ISBN 978-2-7606-2246-3



#### *In memoriam* Jose Maceda

Indonésie, septembre 1999. Un groupe de compositeurs de musique contemporaine, de musicologues, d'historiens des musiques d'Asie, d'ethnomusicologues (dont François Picard) et de musiciens spécialistes des musiques indonésiennes se réunit à Yogyakarta et à Surakarta pour le colloque annuel de la Ligue des compositeurs asiatiques. Au programme, outre les conférences, les ateliers, les tables rondes, les banquets et les visites touristiques (comme l'escalade du temple bouddhiste de Borobudur), il y a de nombreux concerts durant lesquels diverses formations — dont un quatuor, un orchestre de percussions et de bambous ainsi qu'un gamelan — interprètent des œuvres de compositeurs japonais, coréens, indonésiens, taiwanais, chinois et philippins (dont certaines compositions du célèbre Philippin Jose Maceda). Cette programmation est complétée par une pièce de théâtre de marionnettes avec dalang, une prestation d'un conteur, toute une panoplie de musiques asiatiques sérieuses, certifiées d'authentiques, et l'inévitable concert de grenouilles.

Suivant leurs guides, dont Rahayu Supanggah, directeur du Sekolah Tinggi Seni Indonesia (Institut supérieur des arts d'Indonésie), les congressistes remarquent peu la présence des quelques musiciens habillés en tenues traditionnelles et assis sur des tapis du hall d'entrée d'un grand hôtel pour voyageurs étrangers. Tout au plus, certains les considèrent comme des musiciens interprétant une musique de fond. Sans ostentation mais sans se cacher non plus, les guides reviennent un peu plus tard saluer avec déférence et amitié les vénérables musiciens. Ces cachetonneurs qui jouent dans l'indifférence totale des touristes sont en réalité des maîtres de musique respectés exécutant une musique respectable. Ce que les Occidentaux perçoivent comme de la musique de fond, au sens du paysage derrière le portrait de la Joconde, n'est pourtant pas une musique qui manque de profondeur.

Ce n'est pas non plus de la musique touristique, car il n'existe pas de musique touristique, mais seulement des situations où des musiques sont perçues, à tort ou à raison, comme touristiques par les musiciens eux-mêmes ou par les médiateurs.

Le fait social touristique est maintenant connu et reconnu grâce aux travaux de Monique Desroches et de son équipe qui a organisé le colloque « Patrimoine musical : circulations et contacts ». Présenté à l'automne 2009 à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, ce colloque aura entre autres permis de porter un nouveau regard sur la perception de certains lieux — en particulier les îles — envahis par des touristes, des voyageurs ou des vacanciers en quête tantôt d'exotisme, de couleur locale, de dépaysement, voire d'une atmosphère dépayante qui ne saurait être localisée et contextualisée (Chang Leiling pour Saint-Domingue, Monique Desroches pour la Martinique, Leila Quashu pour l'Éthiopie, Madina Regnault pour La Réunion et Mayotte ainsi qu'Aurélië Suberchicot pour Séville).

*Territoires musicaux mis en scène*, qui regroupe les actes du colloque de 2009, est structuré en trois parties, chacune étant élaborée autour d'une thématique. Tel qu'énoncé dans l'introduction, la première partie, « Mise en spectacle et mise en exposition », porte sur

les processus de mise en spectacle et questionne tout particulièrement l'impact du milieu touristique sur les performances musicales. La deuxième [partie, « Patrimoine et patrimonialisation »,] aborde les formes que peut revêtir la notion de patrimoine musical en notre ère de mondialisation, écartelée par la volonté des musiciens héritiers d'une tradition culturelle donnée, d'affirmer leurs motivations sociopolitiques et économiques, de revendiquer l'authenticité de leurs pratiques et de calmer leur désir de représentativité. Dans cette optique, quel rôle doit-on attribuer aux politiques culturelles dans la mise en valeur des patrimoines présentés ? Enfin, la troisième thématique [« Performances traditionnelles et actuelles »] renvoie à l'analyse de performances dites traditionnelles qui s'ajustent néanmoins aux conduites d'attente nouvelles et aux nouvelles stratégies de production contemporaines. (p. 8)

Au fil de ce recueil de 24 contributions, les éditeurs Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith emmènent les lecteurs non pas à travers l'archipel des musiques touristiques ou/et traditionnelles, mais plutôt, périple ulysséen, d'un anarchipel<sup>1</sup> à l'autre : des musées (Laurent Aubert) aux salles de concert de

<sup>1</sup> Titre d'un des chefs-d'œuvre d'André Boucourechliev, 1971.

musiques actuelles du Québec (Sophie Stévançe), des emprunts et des identités au Cameroun (Susanne Fürniss) ou au Gabon (Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbot, Marie-France Mifune) aux circulations des musiques de Broadway à Montréal (Sandria P.-Bouliane), d'Al-Andalus à Paris (Jessica Roda) et du Zimbabwe à Londres (Andrew Mark). Bruno Deschênes dresse pour sa part un beau portrait des si joliment appelés « musiciens transmusicaux », soit ces musiciens qui se spécialisent dans la musique d'une culture différente de la leur (qui, pour François Picard, se nomment Jean-Pierre Drouet, Slamet Abdul Sjukur, Jose Maceda et Bruno Messina), et Luc Charles-Dominique refait la route tzigane, non plus celle imaginaire qui conduirait un peuple, sa langue, ses danses et ses musiques du Rajasthan en Andalousie mais celle, réelle et historique, qui a mené les cordes frottées du centre de l'Europe à l'ensemble du continent grâce aux armées, aux sergents recruteurs et au verbunkos, une danse traditionnelle hongroise. On passera toutefois sous silence les consternants propos tenus par Marlène Belly contre les passionnantes, mystérieuses et sublimement belles aventures des darioleurs du Bocage.

La lecture de cet ouvrage a permis à la doctorante Paola Luna Huertas de répondre à certaines de ses interrogations au sujet du phénomène de patrimonialisation auquel elle est confrontée sur son terrain de recherche, à savoir, le rituel des adorations à l'Enfant Jésus accompli par des femmes à Guapi et à Cali, en Colombie. Les chants de ce rituel ont d'ailleurs été intégrés en octobre 2010 par l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) à sa liste représentative du patrimoine culturel immatériel. Grâce à l'article d'Elina Djebbari, Luna Huertas a pu savoir « comment s'articule le processus de patrimonialisation et de spectacularisation de pratiques musicales et chorégraphiques dites "traditionnelles" quand celles-ci sont mises en œuvre par des politiques culturelles visant la construction d'une identité nationale » (p. 195). Avec Jessica Roda, elle a découvert « comment et pourquoi l'interprète [...] devient le médiateur de [la] patrimonialisation et, surtout, de quelle façon il procède » (p. 245). Grâce à Marie-France Mifune, elle a compris comment une « performance [peut participer à une] construction identitaire rituelle » (p. 301).

De plus, l'article de Madina Regnault, « Mise en scène des patrimoines musicaux à La Réunion et à Mayotte », fait écho à ce que Luna Huertas a pu observer lors de l'édition 2011 du Festival de l'Imaginaire : des trois groupes artistiques qu'elle accompagnait lors de leur séjour en France pour le Festival 2011, deux d'entre eux pratiquaient des rituels différents selon qu'ils étaient sur scène ou en coulisse. Elle a également remarqué que des répétitions avant les représentations publiques avaient lieu dans le but de déterminer la durée et le placement sur scène des différentes phases du rituel, ainsi que les moments durant lesquels

ces différentes phases devaient se produire en fonction du temps dont le théâtre mettait à la disposition de la Maison des Cultures du Monde.

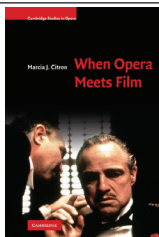
Les contributions les plus significatives de cet ouvrage collectif portent sur les clés d'observation de la pratique musicale (Marie-Hélène Pichette), la construction de l'identité dans la diversité (Elina Djebbari), la façon dont l'interprète patrimonialise (Jessica Roda), l'analyse de la performance comme méthode d'observation pour rendre compte du phénomène musical dans sa globalité (Marie-France Mifune), l'analyse et comparaison des politiques de mise en tourisme de musique locale (Madina Regnault) et le développement de la problématique de la mémoire collective (Monique Desroches). Les méthodologies développées dans ces articles constituent de précieux outils pour les ethnomusicologues confrontés à l'étude des pratiques musicales mises en patrimoine ou mises en scène. En se basant sur les recherches vulgarisées dans le livre, il est d'ailleurs possible d'affirmer que les festivals des musiques du monde, dont le Festival de l'Imaginaire, constituent des mises en scène touristiques inversées dans lesquelles le dépaysement qui implique un éloignement géographique est remplacé par la démonstration, sur notre lieu d'habitation, d'autres pratiques culturelles par des artistes venus d'ailleurs.

Malgré la grande rigueur qui caractérise les articles du recueil, celui de Sylvie Le Bomin et Jean-Émile Mbot intègre des termes et des concepts erronés. Dans la deuxième partie de leur texte « Identité musicale chez les Pygmées du Gabon et absence de territoire », les auteurs prétendent que « les Pygmées possèdent une origine génétique commune » (p. 283). Peut-être acceptée durant la période coloniale, à l'époque de l'emploi du terme « sauvage », cette définition est maintenant obsolète. À quoi renverrait l'expression « origine génétique commune » si ce n'est au concept de races au sein de l'espèce humaine ? De plus, cette phrase est contradictoire avec une affirmation précédemment citée : « l'invention et l'usage du terme "pygmée" [...] ne correspond à aucune dénomination endogène » (p. 281). Le terme « pygmée » est en réalité un vocable utilisé en anthropologie physique pour désigner les populations dont la taille serait de moins de 150 centimètres. Henri Lehmann emploie ce terme en ce sens dans les années 1960 lorsqu'il décrit physiquement les indiens Kwaïker du sud-ouest de la Colombie. En outre, beaucoup d'ambiguïté entoure l'utilisation du mot « pygmée » (qui n'est en effet pas un terme endogène), car il apparaît sous diverses formulations – comme « des populations dites "pygmées" » (p. 282), des « groupes pygmées » (p. 287) et des « Pygmées » (p. 292) – sans que le lecteur comprenne les causes de ces variations. Quoi qu'il en soit, la phrase sur la supposée « origine génétique » des « Pygmées » entre en contradiction avec les tentatives de compréhension et de respect des communautés

sur lesquelles les ethnomusicologues travaillent. Au-delà de la définition des termes, c'est l'ensemble de la démarche des auteurs — qui associe l'anthropologie physique aux œuvres artistiques et aux faits culturels perçus comme des marqueurs prétendument génétiques — qui pose problème. Ce jugement biaisé, voire raciste, contraste et entache l'ensemble de ce livre formateur marqué par l'ouverture aux autres cultures.

*Paola Luna Huertas, doctorante en ethnomusicologie à l'Université Paris-Sorbonne, et François Picard, ethnomusicologue, professeur à l'Université Paris-Sorbonne et directeur de l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux*

Marcia J. Citron  
***When Opera Meets Film***  
Cambridge, Cambridge  
University Press,  
2010, 324 p.  
ISBN 978-0521895750



Marcia J. Citron est professeure de musicologie depuis 1976 à la Rice University (située à Houston, aux États-Unis). Elle concentre ses recherches sur la musique du XIX<sup>e</sup> siècle, l'opéra et les questions d'identité sexuelle en musique. Outre un grand nombre d'articles, Citron est l'auteur de *Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn* (1987), *Cécile Chaminade: A Bio-Bibliography* (1988) et *Gender and the Musical Canon* (1993). À partir de 1994, elle s'est spécialisée dans l'étude de l'opéra au cinéma et à la télévision. En plus d'un article majeur sur *Otello* de Zeffirelli, dans la revue *Musical Quarterly*<sup>2</sup>, elle a écrit un livre intitulé *Opera on Screen* (2000) ainsi que des études exégétiques sur l'adaptation télévisée de *Così fan tutte* par Jean-Pierre Ponnelle et sur ses film-opéras (*Les Noces de Figaro* et *Rigoletto*)<sup>3</sup>. C'est en 2010 que cette musicologue américaine a publié son plus récent livre, *When Opera Meets Film*, qui traite de la relation entre l'opéra et le cinéma. Dans cet ouvrage, l'auteure s'intéresse plus particulièrement à la manière dont s'opère la rencontre d'un art appartenant davantage au passé (c'est-à-dire l'opéra) avec un autre art qui offre sans cesse de nouvelles réalisations (le cinéma).

Le livre de Citron s'inscrit dans une série de travaux récents portant sur la musique au cinéma. En 2003, par exemple, Philip Tagg analysait dans *Ten Little Title Tunes*<sup>4</sup> l'effet que produisent dix thèmes musicaux sur un film ou une série télévisée, en expliquant le sens que la musique donne à l'image. Dans *A History of Film Music* (2008), Mervyn Cooke adopta quant à lui, un point de vue d'historien pour son traitement de la musique de film : il aborda plusieurs genres de musique – dont l'opéra – utilisés dans les films

depuis le début du cinéma parlant. L'originalité du travail de Citron réside dans la circonscription de son sujet : l'auteure se concentre sur un seul genre musical, soit l'opéra, de manière à comprendre sa présence et les conséquences qu'il induit au cinéma.

## Organisation du livre

L'objectif principal de l'auteure, comme elle l'écrit en introduction (p. 1), est d'explorer la « relation symbiotique » entre l'opéra et le cinéma et d'approfondir la compréhension de l'esthétique qui en découle. Citron construit sa réflexion en choisissant plusieurs exemples de films où l'opéra occupe une place centrale. Les films analysés sont célèbres, comme la trilogie du *Parrain* de Francis Ford Coppola (1972, 1974, 1990), ou réalisés par des cinéastes réputés, comme Claude Chabrol avec *La cérémonie* (1995). Ces études de cas sont organisées en six chapitres regroupés en trois parties : la première partie concerne le style opératique dont s'inspirent certains films (« Part I : Style »), la deuxième se concentre davantage sur la subjectivité des personnages du film évoquée par l'opéra (« Part II : Subjectivity ») et la troisième porte sur l'expression du désir, explorant plus en profondeur la relation complexe qui émerge de la rencontre des deux formes d'art (« Part III : Desire »).

*When Opera Meets Film* comporte ainsi une variété de perspectives analytiques, un éclectisme dont se défend l'auteur en introduction (p. 14). Dans les premier et deuxième chapitres, Citron adopte une approche générale de cette rencontre inter-artistique. Elle examine la façon dont l'opéra sert d'inspiration à un film même si la musique d'opéra n'est pas nécessairement entendue. Citron, par exemple, démontre en détail les qualités opératiques de la trame sonore de la trilogie du *Parrain* à travers des thèmes tels que l'honneur, la loyauté, la trahison et la vengeance. L'auteur mentionne également que le projet *Aria* (1987) regroupe dix courts métrages, chacun inspiré d'un air d'opéra. Les dix œuvres, produites par autant de cinéastes, témoignent des différentes manières dont ces derniers voient la musique. Citron concentre plus spécifiquement son analyse sur deux de ces dix réalisations : *Liebestod* de Franc Roddam et *Nessun Dorma* de Ken Russel.

Dans les troisième et quatrième chapitres, Citron adopte une approche de la relation film/opéra qui focalise davantage sur l'individu et son identité. Il s'agit ici de représenter le caractère et les émotions des personnages dans le film ainsi que la tension dramatique. Jean-Pierre Ponnelle, par exemple, parvient à exprimer dans ses film-opéras les émotions des personnages à travers ce qui semble être leur propre voix intérieure : les personnages présents à l'écran sont muets, mais leurs voix continuent à se faire entendre

<sup>2</sup> « Night at the Cinema: Zeffirelli's *Otello* and the Genre of Film-Opera », *The Musical Quarterly*, vol. 78, n° 4 (hiver 1994), p. 700-741.

<sup>3</sup> « Subjectivity in the Opera Films of Jean-Pierre Ponnelle », *The Journal of Musicology*, vol. 22, n° 2 (printemps 2005), p. 203-240.

<sup>4</sup> Aurélie Deschesneaux a recensé cet ouvrage dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, n° 2 (juin 2006), p. 91-94.

grâce à l'enregistrement préalable de l'opéra en studio. Dans *La cérémonie* (1995) de Claude Chabrol, les dialogues récités de *Don Giovanni* font écho à la situation dramatique du film et viennent ainsi soutenir son dénouement tragique.

L'auteure explore dans les deux derniers chapitres la dynamique entre le film et l'opéra en problématisant le thème du désir. Elle s'intéresse ici au sens que la musique d'opéra donne à un film (et vice versa). Cette signification peut naître d'une mise à distance entre les deux formes d'art. La musique, tout en soutenant la situation dramatique, offre alors un commentaire sur l'action. L'auteure donne l'exemple de l'omniprésente *Bohème* de Puccini dans la comédie romantique *Moonstruck* (1987). Les références à cet opéra renvoient à la grande passion amoureuse et romantique des deux protagonistes, mais l'utilisation excessive de cette œuvre de Puccini mène le film vers le kitsch. Dans le sixième chapitre, l'auteure propose une analyse de *Sunday, Bloody Sunday* (1971), un film de John Schlesinger qui met en scène le désir dans un triangle amoureux et, parallèlement, le désir en musique à travers le trio «*Soave sia il vento*» de *Così fan tutte*<sup>5</sup>. Selon Citron, les répétitions multiples de cette pièce de Mozart font perdre à la musique ses qualités lyriques et la réduisent à une simple musique de film. En 2004, Mike Nichols a repris ce même trio dans *Closer* pour ironiser sur le désir sexuel et futile de ses personnages.

### L'apport théorique de Citron

Dans l'introduction, Citron formule l'idée centrale de son ouvrage: «L'opéra peut révéler quelque chose de fondamental dans un film et un film peut en faire de même pour un opéra.» (p. 1). La connaissance de l'opéra choisi par le réalisateur peut en effet améliorer la compréhension du film. Dans *La cérémonie*, par exemple, la tension qui monte entre le valet Leporello et son maître Don Giovanni au début du deuxième acte intervient en fond sonore pendant que Georges, le maître de maison, affronte la bonne Sophie et son amie Jeanne dans la cuisine. La musique de l'opéra de Mozart renforce ici la tension inhérente au film en créant une action parallèle. D'autre part, un film peut puiser son inspiration dans l'intrigue et dans les thèmes d'un opéra. C'est le cas des film-opéras de Jean-Pierre Ponnelle ou du *Don Giovanni* (1979) de Joseph Losey que Citron mentionne brièvement. Pour représenter cinématographiquement un

opéra, Ponnelle emploie des techniques propres au cinéma et à la photographie, dont le zoom, les angles de caméra serrés et le jeu sur la mise au point. Quant au film *Moonstruck* de Norman Jewison, son utilisation surabondante d'extraits sonores de *La bohème* contribue certes à rendre l'histoire d'amour joliment kitsch, mais le film révèle en retour le caractère tout aussi kitsch de cet opéra<sup>7</sup>.

Citron prétend même que les exemples sélectionnés dans son livre démontrent que «l'interdépendance intime entre l'opéra et le film joue un rôle vital pour façonner le caractère du film. Sans l'opéra, le film deviendrait une œuvre assez différente et sans doute moins réussie<sup>8</sup>» (p. 2). L'auteure s'appuie en fait sur la théorie de l'*intermédialité* de Werner Wolf<sup>9</sup>, qui définit deux types de relation entre deux ou plusieurs médiums artistiques: l'*intermédialité* manifeste (*overt intermediality*) et l'*intermédialité* cachée (*covert intermediality*). Tandis que la première forme d'*intermédialité* se perçoit lorsque l'opéra se distingue du film, pouvant être traité indépendamment, c'est-à-dire pour lui-même, la deuxième forme illustre un cas de figure où le film conserve une position dominante par rapport à l'opéra dont il se sert comme musique. Le rapport de force entre le film et l'opéra peut néanmoins changer au cours de l'action ou comporter certaines subtilités.

La majorité des études de cas menées par Citron relèvent davantage d'une *intermédialité* cachée, mais comprennent aussi quelques passages d'*intermédialité* manifeste. Dans la trilogie du *Parrain*, par exemple, la musique d'opéra est le plus souvent absente, bien que la musique originale de Nino Rota contienne des qualités opératiques<sup>10</sup>. L'opéra se trouve alors dans une position non-dominante par rapport au film. Une séquence dans le troisième volet de la saga se déroule toutefois dans une maison d'opéra où l'on donne une représentation de *Cavalleria rusticana*. Le rapport de force change ici car l'œuvre de Mascagni est dès lors entendue pour elle-même. Nous sommes ainsi en présence d'une *intermédialité* manifeste où s'exprime l'opéra autant que le film.

Dans l'épilogue de son ouvrage, la musicologue revient sur le concept d'*opératicisme* (*operaticness*), un terme évoqué à plusieurs reprises. Elle défend l'idée selon laquelle certains réalisateurs recherchent des qualités lyriques pour leur film en faisant appel à l'opéra tandis que d'autres

<sup>5</sup> Ce trio est chanté lorsque les deux couples de l'opéra se séparent. Fiordiligi et Dorabella, accompagnées de Don Alfonso, regardent leurs amants Guglielmo et Ferrando partir au loin sur une barque. Le choix de «*Soave sia il vento*» peut s'expliquer car il évoque la recherche du désir qui anime les personnages de l'opéra, comme ceux du film. Par son souffle plus ou moins fort, le vent (*il vento*) constitue une métaphore au désir.

<sup>6</sup> «Opera can reveal something fundamental about a film and a film can do the same for an opera.»

<sup>7</sup> L'analyse de Citron portant sur le kitsch dans l'opéra de Puccini («*Bohème as kitsch?*», p. 208-211) met l'accent sur un trait caractéristique du style du compositeur qui exprime, selon elle, un grand sentimentalisme (p. 210): le *sviolinata*, une technique qui consiste à doubler la ligne mélodique à l'unisson ou à l'octave avec la section des instruments à cordes de l'orchestre. Pour de plus amples détails sur le style de Puccini et la valeur conférée au *sviolinata*, voir Andrew Davis, *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style*, Bloomington, Indiana University Press, 2010, p. 30.

<sup>8</sup> «In the featured works, the taut interdependence of opera and film plays a vital role in shaping the basic character of the film, and without opera, the film would become quite a different work and arguably less successful.»

<sup>9</sup> Werner Wolf, «Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft», dans *Literaturwissenschaft: Intermedial Interdisziplinär*, Herbert Foltinek et Christoph Leitgeb, éd., Vienne: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002, p. 163-195.

choisissent spécialement ce genre musical pour mieux s'en éloigner ou même en critiquer les représentations sociales. Source d'inspiration pour Coppola et Jewison, l'opéra est dénoncé par Chabrol comme symbole élitiste de la classe bourgeoise. Il est aussi attaqué par Nichols pour ce qu'il représente : une idéalisation de l'amour romantique qui fait perdre contact à la réalité. L'opératisme constitue ainsi pour Citron un concept musicologique à explorer davantage dans le domaine d'étude de l'opéra au cinéma.

### Perspective critique

Citron offre, dans *When Opera Meets Film*, une analyse pertinente sur l'apport – parfois ironique – de l'opéra à l'expression dramatique d'un film et l'influence de la musique opératique sur la conception cinématographique. Elle réussit à démontrer qu'un film peut « jouer » avec un opéra : il peut viser un certain effet dramatique par la musique, déjouer les attentes du public, apporter un regard nouveau sur l'œuvre lyrique ou altérer l'opéra lui-même pour que celui-ci concorde avec la vision et les intentions du réalisateur. L'auteure montre également qu'un film peut contribuer à la compréhension d'un opéra. Avec son étude des adaptations cinématographiques d'opéras par Ponnelle et d'autres réalisateurs, Citron, par exemple, prouve de façon éloquente comment *Moonstruck* révèle la valeur kitsch de *La bohème*. L'analyse de ce film hollywoodien de Jewison est d'ailleurs parmi les plus captivantes et réussies de l'ouvrage. En outre, grâce aux références à des films pour grand public, le livre de Citron ne s'adresse pas seulement aux musicologues, mais aussi aux amateurs de cinéma en général.

*When Opera Meets Film* comporte néanmoins des lacunes. Premièrement, bien que l'auteur mentionne le terme « opératique » à plusieurs reprises en traitant la question du style, elle ne définit pas les qualités propres à un opéra, notamment l'opéra italien dans l'analyse du *Parrain*. Une explication préalable des caractéristiques du genre aurait été souhaitable avant la description des qualités opératiques du film.

Deuxièmement, l'analyse de *La cérémonie* de Chabrol semble poser quelques problèmes. La musicologue se perd dans des considérations sur le message politique du film, ce qui a pour conséquence de l'éloigner de son propos central sur la subjectivité. D'autre part, considérer l'écoute de l'opéra télévisé comme un rituel bourgeois, bien qu'intéressante, est une idée qui reste totalement à prouver dans le contexte actuel.

Troisièmement, Citron aurait pu faire appel à d'autres films incontournables dans ses analyses pour que celles-ci soient plus complètes. Elle aurait pu invoquer *Match Point* (2006) de Woody Allen dans lequel l'emploi judicieux d'airs

d'opéras exprime à la fois le statut social des personnages et la portée tragique du film. Pour illustrer l'idée selon laquelle la répétition abusive d'une musique risque de minimiser ses qualités opératiques, elle aurait pu se référer aux films de Stanley Kubrick, qui font grand usage de la musique classique aux qualités lyriques. Quoiqu'il en soit, cette perspective critique montre que l'apport théorique de l'ouvrage de Citron est remarquable, mais que la recherche sur l'opéra au cinéma n'en est encore qu'à ses premiers balbutiements.

Justin Bernard, étudiant à la maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal

Jean-Nicolas de Surmont (dir.)

« M'amie, faites-moi un bouquet... » :

*Mélanges posthumes autour de l'œuvre de Conrad Laforte*

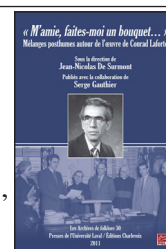
Les Archives de folklore, n° 30, [Québec],

Presses de l'Université Laval,

[La Malbaie],

Éditions Charlevoix, 2011, 331 p.

ISBN 978-2-7637-9527-0



L'ethnomusicologue Conrad Laforte (1921-2008) a publié l'essentiel de son œuvre dans la collection « Les archives du folklore » des Presses de l'Université Laval et c'est également dans cette collection, créée en 1946, qu'est paru « M'amie, faites-moi un bouquet... » : *Mélanges posthumes autour de l'œuvre de Conrad Laforte*. Laforte est surtout connu pour son *Catalogue de la chanson folklorique française* en six volumes (1977-1987), fruit à la fois de ses recherches de terrain au Québec et de nombreuses lectures dans les bibliothèques de l'Europe et de l'Amérique du Nord. L'hommage qui lui est rendu ici constitue un vrai livre – ce que ne sont pas toujours les « mélanges » – qui permet de mieux connaître le chercheur et son œuvre grâce aux 17 contributions ordonnées en huit parties thématiques.

Jean-Nicolas de Surmont, le maître d'œuvre de ces mélanges, brosse, en guise d'introduction, un rapide portrait de Laforte en insistant sur ce qui fut sa démarche : associer l'enquête de terrain et la bibliographie en ne se contentant pas seulement d'enregistrer et de transcrire, mais aussi en classant et en proposant un cadre de catalogage fondé sur une « poésie ». Les trois premières contributions se concentrent sur la vie et l'œuvre de Laforte. On le découvre d'abord au fil d'un long entretien accordé en 2002 à Jean-Pierre Pichette dans lequel il s'exprime sur sa jeunesse dans une famille nombreuse de Kénogami (une municipalité

<sup>10</sup> Comme l'explique Citron, le compositeur Nino Rota fait un grand usage de leitmotifs pour la musique de la trilogie du *Parrain*, témoignant ainsi de ses influences wagnériennes (p. 37). L'auteure rappelle que Rota a d'ailleurs composé quelques opéras, notamment *La visita meravigliosa*.

qui fait maintenant partie de la ville de Saguenay), ses études au séminaire de Chicoutimi et le travail estival sur la *pitoune* où il rencontre des hommes, habitués aux chantiers, pour lesquels la tradition orale du conte et du chant est vivante. Après avoir commencé des études de droit vite interrompues, il suit une formation de bibliothécaire à Montréal et a l'opportunité de travailler comme archiviste bibliothécaire dans la filière folklore que Luc Lacourcière et monseigneur Félix-Antoine Savard créent à l'Université Laval. Parallèlement à son travail, il complète sa formation en ethnologie et entame des enquêtes de terrain dans la région du Saguenay. C'est encore à l'Université Laval qu'il poursuivra sa carrière de chercheur et de professeur, assurant de nombreuses publications et des enseignements sur la tradition orale, le conte et la chanson. Les témoignages de Jean-Claude Dupont et de Benoît Lacroix complètent ce portrait d'un travailleur infatigable, tenace et humaniste, en totale empathie avec son sujet de recherche, la littérature orale populaire.

La deuxième partie de l'ouvrage, « Quand la transmission orale voisine avec l'histoire », offre un bon panorama de ce que fut, au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, la collecte de la littérature orale. Michel Brix rappelle qu'à partir de 1840, les chansons font une entrée dans l'œuvre littéraire de grands écrivains français comme Balzac, Sand ou Nerval. Pour autant l'objet « chanson populaire » étant mal défini, Nerval s'autorise à inventer plusieurs des chansons qu'il cite. Ludivine Isaffo retrace pour sa part l'historique du mouvement de collecte des chansons traditionnelles depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Initiatives lancées par les ministres français de l'Instruction publique (Salvandy en 1845 et Fortoul en 1852), ces collectes permettront d'amasser des matériaux sans toutefois aboutir à une publication nationale unique. Des initiatives régionales, voire régionalistes, permettront néanmoins de publier les chansons populaires des régions françaises (la Bretagne, le Languedoc, les Alpes, etc.) dans de nombreux recueils et des articles sur le sujet seront rédigés pour des revues de folklore ou d'ethnographie. La méthode de collecte proposée à l'époque, bien que peu respectée, consistait à noter les mélodies telles qu'entendues, sans rien y changer. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la Schola Cantorum, école de musique privée qui avait pour objectif de développer la pratique du chant, joua un rôle important dans la collecte et la diffusion des chansons traditionnelles issues des provinces de France, avec l'aide de musiciens et de musicologues comme Charles Bordes, Vincent d'Indy ou Julien Tiersot. Les plus grandes réalisations de Bordes pour la diffusion de ce répertoire sont la fondation de la revue *Les Chansons de France* et l'organisation du Congrès de chant et de musique populaire de Montpellier en 1906. De nombreux compositeurs français de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle

se sont d'ailleurs intéressés à cette musique populaire et l'ont intégrée de diverses façons dans leur langage musical pour contrer l'influence du wagnérisme en France.

La troisième partie, « Analyse de corpus », présente trois études de cas. Marlène Belly propose une analyse comparative de versions recueillies en France et au Canada de la chanson « La fille de Parthenay », exemple, parmi bien d'autres, de « requête amoureuse » selon le catalogage de Laforte. Au terme d'une comparaison méthodique des versions recueillies, l'auteur conclut que cette chanson « paraît caractéristique d'un chant à plusieurs visages où chaque sous-groupe est parfaitement défini : à une ligne mélodique correspond une fonction, une aire culturelle et des nuances précises dans l'énoncé et la signification du texte » (p. 120).

Marc-Antoine Lapierre s'interroge ensuite sur la continuité revendiquée entre la chanson traditionnelle et le « mouvement chansonnier » des auteurs-compositeurs-interprètes québécois des années 1960-1970. Après avoir analysé le contenu de 159 disques totalisant 1 434 chansons, il a repéré des traces de tradition orale dans 10 à 12 pour cent d'entre elles, ce qui est peu élevé. Ce sont les chansons de Gilles Vigneault qui intègrent le plus la tradition orale et, par surcroît, plusieurs de ses œuvres portent sur le thème de la tradition. L'influence de la tradition orale apparaît cependant beaucoup moins marquante dans la chanson poétique et Lapierre constate un décalage marquant entre la faible part statistique de la tradition orale dans les chansons signées et un foisonnement beaucoup plus important de cette influence revendiquée dans le discours du mouvement chansonnier. C'est pourquoi il définit ce rapport comme « une continuité imaginée ».

Marcel Bénéteau s'attache pour sa part à trouver les versions canadiennes et françaises d'une chanson en laisse à caractère grivois collectée à Windsor, dans le sud-ouest de l'Ontario. Diverses versions recueillies au Canada s'ouvrent sur un épisode professionnel situant le lieu de travail du locuteur. Il s'agit toujours d'un contexte de travail masculin, qui témoigne en fait de la manière dont la chanson s'était répandue et transmise. Ce lieu de travail n'a pas d'incidence directe sur le reste de la chanson. Dans les versions françaises antérieures, la chanson mettait en scène des marins ou des militaires. Bénéteau suggère que ce chant s'est transmis de l'Europe au Canada par le biais de soldats canadiens venus en France à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Passée au Canada, cette chanson fut transformée selon les métiers des chanteurs. Dans certaines versions rurales, elle fut même moralisée, abandonnant par conséquent son caractère grivois.

La quatrième partie, « Portraits d'influents folkloristes québécois », présente les hommes qui ont recueilli des

chansons folkloriques sur le terrain et leur méthode de collecte. Serge Gauthier souligne l'évolution entre le Saguenay de Marius Barbeau qui y cherche un passé en partie légendaire et celui de Conrad Laforte, qui s'attache avant tout à noter avec méthode et précision les contes et les chansons que lui livrent ses informateurs: ces différences sont analysées autour d'une étude de cas, le souvenir des exploits d'Alexis Lapointe, dit le trotteur, qui vécut dans la région de Charlevoix entre 1860 et 1924. De son côté, Yvan Lepage retrace les enquêtes de terrain menées dans les années 1950 par Félix-Antoine Savard en compagnie de Luc Lacourcière chez les francophones d'Acadie.

La cinquième partie s'intéresse à l'autre forme, à côté de la chanson, de la littérature orale: le conte. À travers l'analyse de deux recueils de contes québécois, Mark Benson s'interroge sur les conséquences du passage à l'écrit de cette forme spécifique de récit oral qu'est le conte, dont la saveur est indéniablement liée à la personnalité et à la manière du conteur. Si cette spécificité s'estompe dans la littérisation, les auteurs de recueils, utilisant des moyens littéraires, cherchent à conserver, en le transposant, le plaisir de l'auditeur en plaisir du lecteur. Aurélie Mélin rend compte, quant à elle, de l'entreprise de catalogage qu'elle a effectuée sur les contes recueillis dans la région Poitou-Charente à la suite d'enquêtes de terrain menées à partir de 1965, notamment par Michel Valière. En comparant les résultats de cette enquête avec celles conduites par Conrad Laforte au Québec, elle met en relief les filiations entre les contes de ces deux régions séparées par l'océan Atlantique.

La sixième partie aborde les développements les plus récents des outils offerts au chercheur dans le domaine de la littérature orale: la numérisation et l'informatisation des fonds. Jean-Pierre Bertrand présente le travail de catalogage informatisé mené sur les matériaux recueillis en Vendée, soit plus de 6 000 chansons, et son élargissement en cours avec d'autres partenaires. Véronique Ginouvès insiste ensuite sur les perspectives récemment ouvertes par la numérisation des documents qui, couplée au catalogage informatique, permet un accès rapide et sélectif au document lui-même. Elle propose également un tour d'horizon des phonothèques françaises accessibles aux chercheurs.

Comme une boucle qui se referme, la septième partie revient sur le terrain de l'enquête et le contact avec les informateurs. Ronald Labelle brosse le portrait d'Allain Kelly (1903-2008), un chanteur acadien ayant appris l'essentiel de son répertoire sur les chantiers forestiers dans lesquels il a travaillé lorsqu'il était âgé entre 16 et 30 ans. Son activité publique de chanteur ne reprit que bien plus tard, lors de ses participations régulières au festival – anglophone – de la chanson de Miramichi. Kelly possédait un vaste répertoire de plus de 250 chansons, dont les trois-

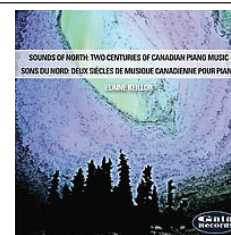
quarts en français. Il mettait beaucoup d'émotion dans ses interprétations, notamment de chansons tragiques, et accordait une place privilégiée au répertoire porteur d'une morale ou transmettant un message religieux. Il continua à interpréter publiquement des chansons jusqu'à 80 ans passés. Michèle Gardé-Valière et Michel Valière présentent par la suite celle qui fut l'une de leurs informatrices privilégiées, la conteuse et chanteuse du Vieux-Balluc, en Haut-Poitou, Marie Magnant (1880-1975). À travers l'analyse de son large répertoire, les auteurs font le lien avec ce que fut la vie de Magnant, son métier de couturière et ses convictions laïques. Ils soulignent également l'importance de l'ordre dans lequel elle leur livre son répertoire et la place particulière qu'y tiennent les chansons «ousillates», c'est-à-dire grivoises, qu'elle interprète avec une certaine jubilation.

Dans une huitième et dernière partie, Roger Pinon se livre à une analyse comparative des textes et des mélodies des diverses versions recueillies dans l'espace francophone d'une chanson wallonne sur des remèdes refusés.

Au total, ces *Mélanges* constituent un livre riche offrant un panorama assez complet de la collecte, de la conservation et du traitement de la chanson traditionnelle, et des problèmes que ces diverses étapes de la recherche posent. On ne pouvait mieux honorer la mémoire de l'auteur de *Poétiques de la chanson traditionnelle française* et du *Catalogue de la chanson folklorique française*, Conrad Laforte, dont la bibliographie complète est fournie en fin d'ouvrage.

Bernard Cousin, professeur émérite d'histoire, Aix-Marseille Université

Elaine Keillor, piano  
***Sons du Nord: Deux siècles de musique canadienne pour piano***  
Quatre disques compacts,  
Gala Records,  
GAL-108, 2012



Il faut savoir gré à Gala Records d'avoir produit l'excellent coffret de quatre disques compacts *Sons du Nord: Deux siècles de musique pour piano* de la pianiste Elaine Keillor, professeure émérite de l'Université Carleton. Bien connue pour son implication dans la recherche et la diffusion de la musique canadienne, Keillor s'était déjà avantageusement positionnée avec plusieurs autres disques consacrés aux compositeurs d'ici, dont *Romance: Early Canadian Chamber Music*, dans lequel se trouvent le très beau *Trio* d'Edward B. Manning et la trop rarement jouée *Habanera* de Claude Champagne.

Keillor met cette fois son talent à contribution dans un florilège de compositions canadiennes pour piano solo. Il ne s'agit pas ici de découvertes à proprement parler puisque bon nombre des pièces furent remises à jour il y a trente ou quarante ans par d'impénitents chercheurs, mais la plupart sont enregistrées pour la première fois. Chacun des quatre disques compacts s'articule autour d'un thème et d'une époque précise, que la pianiste ontarienne illustre de façon pertinente.

Immanquablement, l'intérêt varie selon les époques et les genres exploités. Ainsi, les œuvres du premier disque compact, intitulé «De 1807 jusqu'au ragtime», sont, à quelques exceptions près, toutes interchangeable tant l'esthétique qui s'y déploie est à la fois imprécise et conforme à l'esprit d'une époque révolue. Ces pièces s'apparentent à la «musique de salon»; or, les salons montréalais ou torontois d'autrefois n'ont jamais eu la réputation d'être de grands laboratoires d'idées.

Le deuxième disque compact, «L'évolution jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale», comprend des compositions de musiciens plus aguerris. On peut y prendre la mesure du chemin parcouru en soixante-quinze ans d'histoire, mais aussi de l'étendue de ce qui reste à accomplir. Si la pièce de genre est encore privilégiée, des compositeurs comme Clarence Lucas ou Rodolphe Mathieu n'hésitent pas à bousculer les habitudes et à sortir d'un confort stérilisant. Toutefois, il est évident qu'au regard de la production européenne équivalente, les œuvres de Wesley Octavius Forsyth, Alexis Contant, Joseph Vézina ou Edmund Hardy ne sont que des bluettes et ne pourraient prétendre qu'à un rayonnement très local. Avec Clarence Lucas, cependant, nous abordons d'autres rivages. On découvre un compositeur en pleine possession de son métier et qui n'est jamais à court d'idées. Sa *Valse Impromptu* de même que ses *Deux Mazurkas* magnifiquement interprétées pourraient se comparer sans complexe aux œuvres d'un Moszkowski ou d'un Paderewski. La musique d'Émiliano Renaud vaut aussi le détour à plus d'un titre: son écriture idiomatique et très chatoyante chante le plus naturellement du monde. La très mélancolique *Valse triste* d'Alberto Guerrero (qui présage résolument Alberto Ginastera) se démarque par son caractère très intime. La *Chevauchée* de Rodolphe Mathieu, quant à elle, ressemble à une essouffante improvisation qui, malgré ses maladresses, contient en germe tous les éléments qui régiront la démarche créative de ce compositeur. Avec Claude Champagne et Rodolphe Mathieu, qui sont, sur ce disque, les premiers compositeurs en phase avec leurs époques, on assiste d'ailleurs à l'éclosion d'une véritable créativité.

Il est intéressant de constater à quel point la musique québécoise (de par ses influences évidentes) s'est toujours tenue à distance de celle du reste du Canada. Par ailleurs,

plusieurs pièces présentées sur ce deuxième disque compact pourraient intégrer le répertoire des apprentis pianistes et même celui de musiciens plus aguerris, mais les professeurs continueront à exercer leur art sans se soucier de l'existence de cette musique.

Le troisième disque compact, «Nouveaux sons jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale», inclut des pièces plus affirmées. Bien qu'aucun des compositeurs présentés ici (hormis Léo-Pol Morin) n'a donné une couleur spécifiquement canadienne à sa musique, les œuvres s'éloignent néanmoins des trop nombreux pastiches laborieusement appliqués durant les époques antérieures. Les *Trois Préludes* de George M. Brewer, la *Suite Canadienne* de Léo-Pol Morin et surtout la *Sonatina* de Robert Flemming sont des œuvres qu'on découvre et qu'on réécoute avec beaucoup de plaisir. La *Suite Canadienne* de Morin, la seule pièce sur ce disque à répondre à une certaine quête identitaire, déploie une écriture simple dans des formes originales. On serait curieux d'entendre ses *Chants de sacrifice*, *Three Eskimos* et *Aquarium* qui s'inspirent des folklores amérindiens et inuits; voilà un terreau fertile pour de futurs chercheurs. La *Sonatina* de Flemming distille quant à elle une bonhomie contagieuse à des années lumières des élucubrations cérébrales et un peu lourdes de Glenn Gould.

Bien que la musique d'Alain Gagnon, de Rhené Jaque et de Rachel Laurin soit d'excellente qualité, il me semble que Clermont Pépin, François Morel, Gilles Tremblay ou Claude Vivier auraient peut-être été plus appropriés pour représenter le volet québécois du quatrième disque intitulé «L'espace canadien en sons». Il n'empêche que tous les compositeurs représentés sur cet enregistrement ont une personnalité qui leur est propre et méritent à divers degrés d'être présent sur ce disque. Parmi ce répertoire des plus éclectiques, continuellement joué avec conviction, les pièces de Bengt Hambraeus et d'Eldon Rathburn se démarquent particulièrement des autres.

Avec *Sons du Nord: Deux siècles de musique canadienne pour piano*, Keillor porte à notre attention tout un pan de l'héritage culturel canadien qu'il est nécessaire et souhaitable de découvrir et d'entretenir. Voici donc un album de quatre disques réalisés avec beaucoup de soin et d'intelligence qui pourra, espérons-le, allumer les consciences.

*Réjean Coallier, pianiste et chercheur indépendant, professeur de piano au Cégep de Lanaudière à Joliette*

## Résumés

### **De la thermoception à la perception auditive : en quête de l'identité du son « froid »**

Caroline Traube  
(Université de Montréal)

La description du son peut prendre mille et un visages, de l'onomatopée à la métaphore. En musique, parmi les analogies fréquemment employées, on retrouve des descripteurs faisant référence à différentes modalités sensorielles : brillant, sombre (vision), rugueux, lisse (toucher), velouté, aigre (goût). La thermoception – la perception de la température via des récepteurs cutanés – n'est pas en reste puisque la chaleur du son est un attribut régulièrement utilisé par les musiciens pour décrire le timbre ou la qualité du son. Ainsi, le son « chaud » est un son à la fois rond, doux et ouvert, et le son « froid » est généralement de caractères métallique, brillant et mince. Dans cet article, nous présenterons une synthèse d'études sur la perception auditive et la sémantique du timbre qui ont investigué les descripteurs verbaux reliés à la chaleur ou à la froideur du son ainsi que leurs corrélats acoustiques. Nous tenterons également de présenter quelques hypothèses sur les origines multisensorielles de la perception de cette qualité sonore.

### **L'évocation de la glace et du froid par le timbre de la flûte dans *Icicle* de Robert Aitken**

Marie-Hélène Breault  
(Matralab et Université Concordia)

Dans cet article, l'auteure, qui est à la fois interprète et chercheuse, présente une investigation heuristique de son propre processus d'interprétation du solo de flûte *Icicle* de Robert Aitken. Dans cette pièce, des techniques de jeu contemporaines permettent de produire diverses couleurs sonores évoquant, comme le titre le suggère, le froid, la transparence de la glace, sa cristallinité. Ces techniques sont analysées à partir d'une perspective ancrée dans la pratique interprétative et au regard d'un axe imaginaire de température du timbre instrumental. L'auteure traite aussi bien des techniques notées dans la partition et prescrites par le compositeur que de celles qui relèvent de ses initiatives comme interprète. Ces techniques sont d'abord classifiées selon des catégories établies par le pédagogue de la flûte Pierre-Yves Artaud (Artaud 1986), pour être ensuite évaluées selon les deux grands archétypes instrumentaux – voix et percussion – identifiés par Jean-Claude Risset (Risset 2004). L'analyse de ces techniques est doublée d'explications concernant la méthode de travail et d'appropriation de l'œuvre utilisée par l'auteure, méthode qui intègre la qualification subjective du timbre instrumental et qui mise sur la créativité interprétative.

### **Du silence et des bruits : le Nord est silencieux**

Daniel Chartier  
(Université du Québec à Montréal)

L'imaginaire du Nord, de l'hiver et du froid se déploie en un système de signes qui forme un ensemble cohérent posant une relation variable avec le réel. Certaines formes évoquent cet imaginaire par le biais de la figuration ou de la description, alors que d'autres – la poésie, l'art abstrait et la musique – s'en servent plutôt comme d'une structure sémantique qui permet de se dégager de tout renvoi concret à la géographie ou au climat. Lorsqu'elle se voit intégrée à la narration, la musicalité littéraire du monde froid pose problème : elle surgit dans un imaginaire où est valorisé non la sonorité, mais le silence. Dès lors, la « musicalité » du Nord et de l'hiver, du moins du point de vue de la littérature, apparaît comme un contrediscours : elle devient bruit, fracas et grincements dans l'univers horizontal du silence. Le silence compte parmi les caractéristiques premières de l'imaginaire du Nord : il s'insère dans un réseau de signes autour de l'immensité, du froid, de la neige, de la blancheur, de l'horizontalité, de l'éternité et de l'absence de repères, bref autour d'un lieu défini par la culture occidentale comme celui d'une absence humaine. L'objectif de cet article est d'étudier, dans un corpus représentatif de l'imaginaire du Nord constitué de quelques centaines d'œuvres littéraires, le rôle que joue la sonorité dans le système de signes de l'imaginaire du Nord et de l'hiver, de manière à proposer une typologie du silence, des sons et des bruits du monde froid, tel que le pose la littérature. Cette étude permet ainsi d'apporter une perspective différente au rapport entre le Nord, la musique et la musicalité, tel que ces dernières sont reprises dans un autre genre, discursif et écrit.

### **Entendre le Nord et le froid dans le texte dramatique. Étude du « paysage audible » dans *Floes* de Sébastien Harrisson et *Roche, papier, couteau...* de Marilyn Perreault**

Julie Gagné  
(Université du Québec à Montréal)

En s'inspirant de la conception multisensorielle du paysage d'Alain Corbin, l'auteure réfléchit dans cet article à la manière dont le texte dramatique véhicule le « paysage audible » du Nord et du froid. Si, dans *Floes*, le Nord est le lieu d'un silence audible que le bruit des glaces, le vent et la voix, caractérisée par un souffle bref en raison du froid, en viennent à habiter, le rapport à l'absence ou au trop-plein de mots est intériorisé par les personnages de *Roche, papier, couteau...* Dans les pièces de Sébastien Harrisson et de Marilyn Perreault, l'écho se fait mémoire de la parole et amplifie la violence alors que la répétition des composantes acoustiques crée une temporalité gelée et circulaire. La mise en relief des éléments sonores et rythmiques utilisés par les deux dramaturges

pour évoquer un (Grand) Nord froid permet de définir ce que les imaginaires du Nord et du froid donnent à entendre.

### **L'harmonie « aurore boréale » comme fondement structural dans la *Sonate pour piano n° 2 « Aurore boréale »*, d'Eduard Tubin**

Edward Jurkowski  
(University of Lethbridge)

La deuxième sonate pour piano de l'Estonien Eduard Tubin (1905-1982), nommée « Northern Lights Sonata », marque un point déterminant dans la carrière du compositeur. Écrite entre les mois de février et octobre 1950, l'œuvre recèle des qualités qui seront reprises par la suite et qui seront caractéristiques du style mature de Tubin : structure compositionnelle extrêmement serrée, conception harmonique ayant une tonalité ambiguë et utilisation cyclique de groupes thématiques répétés. Le sous-titre de « Northern Lights Sonata » est de Tubin lui-même ; d'ailleurs ce dernier précise que les huit premières notes de l'harmonie dépeignent, tel un poème symphonique, les éclats de lumières tourbillonnantes qu'il a pu observer à Stockholm en 1949. Dans cet article, l'auteur retrace les différentes transformations de cette harmonie de « aurore boréale » dans la deuxième sonate pour piano de Tubin, lui attribuant un rôle structurel vital dans la composition. Après une évaluation descriptive des trois mouvements, il identifie des liens fascinants entre cette œuvre pour piano et d'autres compositions de Tubin issues de la même période créatrice.

### **De l'humain et du concret physique dans les évocations de la neige chez Debussy**

Michael Oravitz  
(University of Northern Colorado)

Cet article explore l'approche musicale de Debussy en ce qui a trait au thème de la neige dans deux de ses oeuvres pour piano : « Des pas sur la neige », tirée du premier livre des *Préludes*, et « The Snow is Dancing », de la suite *Children's Corner*. L'analyse de « Des pas dans la neige » dégage une description narrative fondée sur une interprétation de la figure rythmique iambique initiale (brève-longue) comme étant représentative d'un contact avec une surface gelée et encroûtée, suivi de l'effondrement immédiat de cette surface et le contact avec le sol qui se trouve en dessous. Au fil de la méditation ambulante du protagoniste sur un souvenir troublant, un état de contemplation s'installe et la description musicale des pas est momentanément interrompue à des moments clés afin de mieux dépeindre, comme l'affirme Steven Rings (2008), le souvenir en question. L'auteur de cet article allègue que les mesures conclusives de l'œuvre, évoquant des pas au moyen d'alternances binaires des deux notes *ré* et *sol* au rythme constant de la noire, illustrent la sortie du protagoniste d'un sentier peu foulé vers un sentier battu. Dans « The Snow is Dancing », Debussy met l'emphase sur les propriétés physiques de la neige elle-même plutôt que sur les émotions humaines. La neige subit quand même un antropomorphisme pour s'incarner en danseurs. Ainsi, l'auteur illustrera les décalages de rythmiques, mélodiques et des registres à travers l'oeuvre. L'auteur démontre les stratégies de composition qu'utilise Debussy pour créer une impression de suspension et d'animation de flocons de neige poussés par le vent.

### **Composer une musique nordique ?**

François-Hugues Leclair  
(Université de Montréal)

La dimension nordique a toujours occupé une place centrale dans mon imaginaire, les images les plus présentes dans ce réseau de symboles étant l'espace, la rudesse des éléments, en particulier du vent et du froid, de même que les dimensions du silence et de la solitude. La manifestation musicale de ces qualités hivernales est étudiée dans l'analyse détaillée du *Solstice d'hiver*, pour sextuor de flûtes, ainsi que dans un panorama de mes œuvres à caractère nordique : choix des textes en lien avec l'hiver à la source de l'inspiration ; choix de timbres instrumentaux fréquemment associés au froid ; utilisation de modes de jeu contemporains pouvant évoquer le vent glacial, l'espace boréal ; rudesse de certaines sonorités ; instillation du silence dans la composition ; évocation de l'espace dans les distances entre les différents plans sonores ; création d'ambiances empreintes du mystère lié à la solitude humaine face à l'immensité du paysage.

### **Les logiques du fonctionnement du discours esthétique chez les paysans du Salento.**

#### **Une exégèse inachevée ?**

Flavia Gervasi  
(Université de Montréal)

Une fréquentation prolongée et intense entamée depuis 2008 avec un groupe restreint d'anciens chanteurs paysans du Salento, au sud de l'Italie, nous a persuadée qu'ils possèdent une esthétique de leur chant, bien que celle-ci ne soit jamais explicitée et que cette esthétique reflète un système de pensée en lien avec leur vie agricole. Nous sommes toutefois consciente du fait que dégager une conception, un système de pensée qui relève de l'esthétique, en absence d'un discours direct qui porte sur cette dimension et en absence de théorisation constitue une entreprise complexe. Notre étude se concentre alors sur l'observation et l'analyse d'attitudes linguistiques – tautologies, tentatives d'échapper aux questions du chercheur, etc. – qui, bien qu'apparemment lointaine d'un discours esthétique direct, cache un système de pensée relié à la dimension endogène du beau et du plaisant.

## Abstracts

### **From thermoception to auditory perception: in search of an identity for “cold” sound**

Caroline Traube  
(Université de Montréal)

The description of sound can assume a thousand and one forms, from the onomatopoeia to the metaphor. In music, frequently-used analogies include references to a variety of sensory modes: brilliant, dark (vision); rough, smooth (touch); velvety or acid (taste). Thermoception – the perception of temperature via cutaneous receptors – is easily included in these sensory modes, as “warmth” is a common attribute used by musicians to describe timbre or quality of sound. Thus, a “warm” sound is at once round, soft, and open, while a “cold” sound is generally deemed to have a metallic, brilliant, and thinner character. This article provides a summary of studies on auditory perception and semantics of timbre that examine, in particular, verbal descriptors of warmth and coldness of sound and their acoustic correlations. The author also hypothesizes on the multisensory origins of perception of these sound qualities.

### **Depicting ice and cold using flute timbre in *Icicle* by Robert Aitken**

Marie-Hélène Breault  
(Matralab and Concordia University)

The author of this article, who is both a performer and a researcher, presents a heuristic investigation of her own interpretive process as applied to the piece for solo flute, *Icicle*, by Robert Aitken. Contemporary playing techniques enable a range of sound colours evoking, as the title of the work suggests, cold and the transparency of ice and its cristaline properties, and are analysed in relation to an imaginary axis of temperature corresponding to instrumental timbres. The author deals both with techniques that are notated in the score and with those that emanate from her own initiative as a performer. First, they are classified according to categories established by the flute pedagogue Pierre-Yves Artaud (Artaud 1986), then submitted to an appraisal that conforms to two broad instrumental archetypes – voice and percussion – as identified by Jean-Claude Risset (Risset 2004). The analysis of these techniques is complemented by insights into the author’s work method involving her appropriation of the piece, and includes the integration of subjective qualifications of instrumental timbres that are based on personal interpretive creativity.

### **Of silence and noises: the North is silent**

Daniel Chartier  
(Université du Québec à Montréal)

The imagined North, winter and cold can be apprehended as a system of signs forming a coherent whole whose relationship with reality may vary. Certain creative forms evoke this imagined North through figures or descriptions, while others, such as poetry, abstract art, and music, employ a semantic structure that frees the concept from all concrete reference to geography or climate. When it is integrated into a narrative, however, a certain literary “musicality” that relates to the “cold world” is problematized, for it is then characterized by an imaginary world of silence rather than of sonorities. This being said, from the literary point of view, this “musicality” of the North and of winter translates as a counter-discourse to the horizontal universe of silence and is represented by noise, clashing, and grinding. But silence remains at the forefront of the imagined North and is part of a network of signs that convey immensity, cold, snow, whiteness, horizontality, eternity, disorientation, in short, a place defined in Western culture as devoid of human presence. Using a representative corpus of a few hundred works of literature that deal with the imagined North, the aim of this article is to examine the role of sonority within a system of signs that characterize imagined North and winter, and to propose a musical typology of silence, sounds, and noises for the “cold world” whose parallel is found in works of literature. This study will also open up new perspectives on the relationship between the North, music, and musicality, such as they are conceived of in another genre – literature – that takes shape through discursion and the writing of words.

### **Hearing the North and the cold in works of drama: a study of the “audible landscape” in *Floes* by Sébastien Harrisson and *Roche, papier, couteau...* by Marilyn Perreault**

Julie Gagné  
(Université du Québec à Montréal)

Inspired by Alain Corbin’s multisensory conception of landscape, in this article the author reflects on the ways in which dramatic texts convey the “audible landscape” of the North and of cold. In *Floes*, the North is a place of audible silence that is progressively invaded by the noises of ice, wind, and a voice whose shortness of breath appropriately conveys the cold, while in *Roche, papier, couteau...*, characters internalize their relationship with the absence or surfeit of words. In these dramatic works respectively by Sébastien Harrisson and Marilyn Perreault, the memory of words is echoed, amplifying violence, while the repetition of acoustic components creates a feeling of frozen, circular time. By examining the sonic and rhythmic elements used by these two playwrights to evoke a (Great) cold North, we are able to better define how the imagined North and cold might actually sound.

### **The Aurora borealis harmony as structural design in Eduard Tubin's 'Northern Lights' Piano Sonata No. 2**

Edward Jurkowski  
(University of Lethbridge)

The Estonian Eduard Tubin's (1905-1982) second piano sonata, subtitled the "Northern Lights Sonata," represents a significant turning point for the composer. Written between February and October in 1950, the sonata contains attributes that become hallmarks of Tubin's mature style—namely, a highly concentrated compositional structure, an enriched, tonally ambiguous harmonic design, and the use of cyclically repeating theme groups. The subtitle of the composition comes from Tubin himself. Specifically, he noted that the work's opening eight-note harmony represents the programmatic depiction of the whirling flashes from the northern lights he witnessed in Stockholm during 1949. In this article, I trace the various transformations of the Aurora borealis harmony in the second piano sonata and identify its role as a vital structural element of the composition. Following a descriptive assessment of the work's three movements, I end by identifying some fascinating relationships between the piano sonata and other works by Tubin from this time period.

### **The human and the physical in Debussy's depictions of snow**

Michael Oravitz  
(University of Northern Colorado)

This article explores Debussy's musical engagement of the topic of snow in two representative works for piano, "Des pas sur la neige" from *Préludes*, Book I and "The Snow is Dancing" from *Children's Corner*. In the analysis of "Des pas," a narrative is put forth based on the interpretation of the work's opening short-long rhythmic figure as a representation of contact with a frozen, encrusted surface followed by an immediate collapse of that frozen surface and contact with the ground underneath. As the work's protagonist engages in walking meditation to confront a troubling memory, a state of contemplation is achieved whereby the musical portrayal of the footsteps are momentarily suppressed in strategic portions of the work designed to portray recollection, as Steven Rings (2008) has noted. In my analysis, I argue that the closing measures' portrayal of footsteps is shifted into binary alterations of two notes, *D* and *G*, in steady quarter notes, so as to illustrate the protagonist's emergence from an off beaten path to a more trodden one. In "The Snow is Dancing," Debussy shifts focus from that of human emotion to the actual physical properties of snow. Interestingly, the snow is anthropomorphized nonetheless into dancers. I trace shifts in rhythm, line and register, and engage gestures of motion to illustrate Debussy's compositional approach to both gravitationally suspending and animating wind-driven snowflakes.

### **Composing nordic music?**

François-Hugues Leclair  
(Université de Montréal)

A nordic perspective has always occupied a central position in my imagination, conjuring an array of symbolic imagery such as open spaces, harshness of elements — in particular the wind and the cold — as well as various dimensions of silence and solitude. The musical manifestation of these wintry qualities is subjected to an analytical examination of *Solstice d'hiver* for flute sextet, and of a range of my other compositions that display a nordic character. These manifestations include my choice of texts relating to winter as a source of inspiration: choice of instrumental timbres frequently associated with cold; use of extended instrumental techniques that can depict the sounds of icy winds and northern expanses; the harshness of certain sonorities; instilling silence in the composition; evocation of space through the range that separates sound structures; creation of a mystery-filled atmosphere recreating the perspective of human solitude within the immensity of the landscape.

### **Functional logic in the aesthetic discourse of Salento peasants: an unfinished exegesis?**

Flavia Gervasi  
(Université de Montréal)

Beginning in 2008, the author spent an extensive and intensive period of time with a small group of peasant-singers from Salento, in the south of Italy. The experience convinced her that these persons had developed an aesthetic conception of their singing practice even though they had never articulated it as such, as it reflected modes of thought linked to their agricultural work. Aware of the challenges and complexities of effectively identifying such an aesthetic approach in the absence of any discourse or theoretical framework having a direct bearing on the matter, the author focuses her study on observations and analysis of linguistic attitudes. Such issues as tautologies or attempts to evade the researcher's questions — which would appear to be foreign to a direct aesthetic discourse — are deemed by the author to dissimulate a system of thinking that is in fact related to an endogenous dimension of the beautiful and pleasing.

## Les auteurs

### MARIE-HÉLÈNE BREault

(Matralab et Université Concordia)

Musicienne polyvalente, Marie-Hélène Breault est active à titre d'interprète (SMCQ, ECM+) et de directrice artistique (Erreur de type 27). De plus, elle termine actuellement, à l'Université de Montréal, une thèse de doctorat consacrée aux rôles de l'interprète-chercheur en création et re-création musicale. À compter de mars 2013, elle sera affiliée, à titre de stagiaire postdoctorale, à Matralab et à l'Université Concordia. Grâce à une bourse du FQRSC, elle y mènera des recherches portant sur l'application des modes créatifs du théâtre au domaine musical, sous la supervision de Sandeep Bhagwati. Avec ce projet, elle migrera de l'interprétation à la composition, en passant par l'improvisation.

### DANIEL CHARTIER

(Université du Québec à Montréal)

Daniel Chartier est professeur à l'Université du Québec à Montréal. Il est le fondateur de *Globe, revue internationale d'études québécoises*, qu'il a dirigée de 1998 à 2003; il a aussi dirigé la revue *Voix et Images* de 2003 à 2007. À titre de professeur invité à l'Université Sorbonne Nouvelle, il a été en 2007-2008 le premier titulaire de la Chaire d'études du Québec contemporain. Au cours des dernières années, il a publié une vingtaine de livres et plusieurs articles sur les études québécoises, la représentation du Nord, le pluralisme culturel et l'esthétique de la réception. Il est directeur du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, et directeur, à l'UQAM, du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises.

### JULIE GAGNÉ

(Université du Québec à Montréal)

Passionnée de théâtre et mordue de l'hiver, Julie Gagné entreprend une maîtrise en études littéraires à l'UQAM. Son mémoire, financé par une bourse du CRSH et du FQRSC, traite de l'imaginaire et des usages du froid dans les pratiques dramaturgiques et scéniques du théâtre québécois contemporain. Elle est assistante de recherche au Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord. Son vif intérêt pour la nordicité la pousse à voyager en Scandinavie (Suède, Norvège et Islande). Durant ses temps libres, elle ne peut s'empêcher de créer des univers de papier.

### FLAVIA GERVASI

(Université de Montréal)

Flavia Gervasi a obtenu un doctorat en musicologie à l'Université de Montréal, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. Sa thèse est une étude comparative sur l'esthétique de tradition orale de deux groupes de chanteurs (paysans et revivalistes) du sud de l'Italie (Salento). En 2012, elle a poursuivi ses recherches sur la phonostylistique de la voix dans le cadre d'un stage postdoctoral à l'Université Laval (Québec), supervisé par Serge Lacasse. Depuis janvier 2013, elle est postdoctorante, sous la supervision de Nathalie Fernando, au Département d'anthropologie de l'Université de Montréal, subventionnée par une bourse de l'OICRM. Flavia Gervasi participe à un programme de recherche du CRSH, « Étude comparative des critères d'évaluation esthétique et du jugement de goût » (2010-2013), dirigé par Nathalie Fernando.

### EDWARD JURKOWSKI

(University of Lethbridge)

Edward Jurkowski is Professor of Music at the University of Lethbridge (Canada), where he is currently Associate Dean of the Faculty of Fine Arts. His research has centered on Nordic music, the music of Morton Feldman, and applications of William Caplin's formal function theory. He is a former president of the Canadian University Music Society and presently English editor of *Intersections*.

### FRANÇOIS-HUGUES LECLAIR

(Université de Montréal)

Compositeur né à Montréal en 1962, François-Hugues Leclair a étudié aux Conservatoires de Strasbourg (1990-95) et de La Courneuve (1996-98), puis a complété un doctorat en composition avec Michel Longtin à l'Université de Montréal, où il a été nommé professeur en 2008. Son travail de composition s'articule autour de trois axes essentiels: l'exploration de passerelles entre la musique ancienne et un langage musical contemporain; la recherche de métissages entre différentes cultures (occidentale, chinoise, japonaise, inuite, navajo, ...); l'omniprésence des relations entre littérature et musique, d'où l'importance de la musique vocale, et plus particulièrement chorale, dans son catalogue.

## **MICHAEL ORAVITZ**

(University of Northern Colorado)

Michael Oravitz (Ph. D., Indiana University, Bloomington) is Assistant Professor of Music Theory at University of Northern Colorado. Michael's research interests include form, meter and gesture in the music of Claude Debussy and music theory pedagogy. He has published in *The Journal of Music Theory Pedagogy*, has an article forthcoming on Debussy in the Society of Composers online journal *iSCI*, and has presented on Debussy at the Musiques et imaginaire du Nord et du froid International Conference and the East Central College Music Society Conference (2012), Music Theory Midwest Conferences (2010, 2006), the Society of Music Theory National Conference (2008), and the European Music Analysis Conference in Freiburg (2007).

## **CAROLINE TRAUBE**

(Université de Montréal)

Musicienne et ingénieure de formation, Caroline Traube (Ir Faculté Polytechnique de Mons, Belgique, 1996; Eng. Stanford University, 2000; PhD music technology, McGill University, 2004) est professeure agrégée à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, où elle enseigne et mène des recherches dans le domaine de l'acoustique musicale, de la psychoacoustique et de l'informatique musicale. Elle porte un intérêt particulier au transfert des connaissances entre les milieux scientifiques et artistiques. Membre de l'OICRM, du BRAMS et du CIRMMT, ses recherches portent notamment sur l'étude de la production (par le geste instrumental) et de la perception du timbre des instruments de musique.

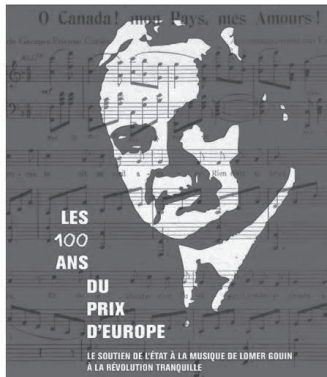
# Les 100 ans du prix d'Europe

Collection  
Chants Travaux d'homme  
en la culture

Sous la direction de **Mireille Barrière**  
Avec la collaboration de **Claudine Caron** et **Fernande Roy**

## Les 100 ans du prix d'Europe

Le soutien de l'État à la musique  
de Lomer Gouin à la Révolution tranquille



Le soutien de l'État à la  
musique de Lomer Gouin  
à la Révolution tranquille

Sous la direction de  
**Mireille Barrière**

Avec la collaboration de  
**Claudine Caron** et **Fernande Roy**

Les auteurs ont évalué l'effet du prix d'Europe dans le domaine musical au Québec, en faisant appel aux regards croisés de la musicologie, de l'histoire, de la sociologie et du droit. La bourse a contribué à la circulation des personnes, des méthodes et des idées en interprétation, en composition et en enseignement. Aujourd'hui, l'inscription des boursiers dépasse le cadre européen. Administré par l'Académie de musique du Québec depuis ses débuts et parfois remis en question, le prix d'Europe a subi l'épreuve du temps avec succès.



Presses de  
l'Université Laval

[www.pulaval.com](http://www.pulaval.com)

CRÉATION LITTÉRAIRE, ART ACTUEL, SCULPTURE, PRATIQUES  
MULTIDISCIPLINAIRES, PERFORMANCE, INSTALLATION, POÉSIE,  
MULTIMÉDIA, ACTUALITÉ DE L'ART, TENDANCES, CINÉMA,  
NOUVELLES, RÉCITS, ESPACE DE RÉFLEXION, ESSAIS, NOTES DE  
LECTURE, DOSSIERS THÉMATIQUES, TRADUCTIONS INÉDITES.

ARTS DE LA PAROLE, RÉFLEXION, PHILOSOPHIE, LIEU DE DÉBATS, VIE INTELLECTUELLE, CULTURE NATIONALE,  
ACTUALITÉ PÉDAGOGIQUE, REGARD CRITIQUE, ENJEUX SOCIAUX, PAROLE ALTERNATIVE, TEXTES VIVANTS, ARCHITECTURE,  
LIEUX ANCIENS, COMMUNAUTÉS LOCALES, HISTOIRE QUÉBÉCOISE, PATRIMOINE, FAITS DIVERS ET ANECDOTES, CONTES,  
LÉGENDES, ÉVÉNEMENTS HISTORIQUES, TRADITION RACONTÉE, RICHESSE CULTURELLE, ACTUALITÉS LITTÉRAIRES,  
GRANDS DOSSIERS, REPORTAGES, ENTREVUES, VIVANTES ANALYSES, PORTRAITS D'AUTEURS, LETTRES QUÉBÉCOISES.

RÉTROSPECTIVES, MUSIQUES,  
ACTIVITÉ THÉÂTRALE,  
DRAMATURGIE, DANSE,  
CIRQUE, THÉÂTRE JEUNE  
PUBLIC, ESPACE SCÉNIQUE,  
THÉORICIENS DE L'ART,  
HISTOIRE DE L'ART CANADIEN,

# CULTURE REVUES LA REN EN ES

ARTS VISUELS | ART LE SABORD | CIEL VARIABLE | ESPACE | ESSE | ETC | INTER | VIE DES ARTS | CINÉMA | 24 IMAGES | CINÉ-BULLES |  
CINÉMAS | SÉQUENCES | CRÉATION LITTÉRAIRE | BRÈVES LITTÉRAIRES | CONTRE-JOUR | ESTUAIRE | EXIT | JET D'ENCRE | LES ÉCRITS | LIBERTÉ  
| MŒBIUS | VIRAGES | XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE | CULTURE ET SOCIÉTÉ | L'ACTION NATIONALE | LIAISON | QUÉBEC FRANÇAIS | RELATIONS |  
HISTOIRE ET PATRIMOINE | CAP-AUX-DIAMANTS | CONTINUITÉ | HISTOIRE QUÉBEC | MAGAZINE GASPÉSIE | LITTÉRATURE | ENTRE LES LIGNES  
| LES CAHIERS DE LECTURE | LETTRES QUÉBÉCOISES | LIVRE D'ICI | LURELU | NUIT BLANCHE | SPIRALE | THÉÂTRE ET MUSIQUE | CIRCUIT | JEU  
REVUE DE THÉÂTRE | LES CAHIERS DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE DE RECHERCHE EN MUSIQUE | THÉORIES ET ANALYSES | ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART  
CANADIEN | ÉTUDES LITTÉRAIRES | INTERMÉDIALITÉS | TANGENCE

sodep

Société de développement  
des périodiques  
culturels québécois

LES REVUES CULTURELLES QUÉBÉCOISES  
[www.sodep.qc.ca](http://www.sodep.qc.ca)