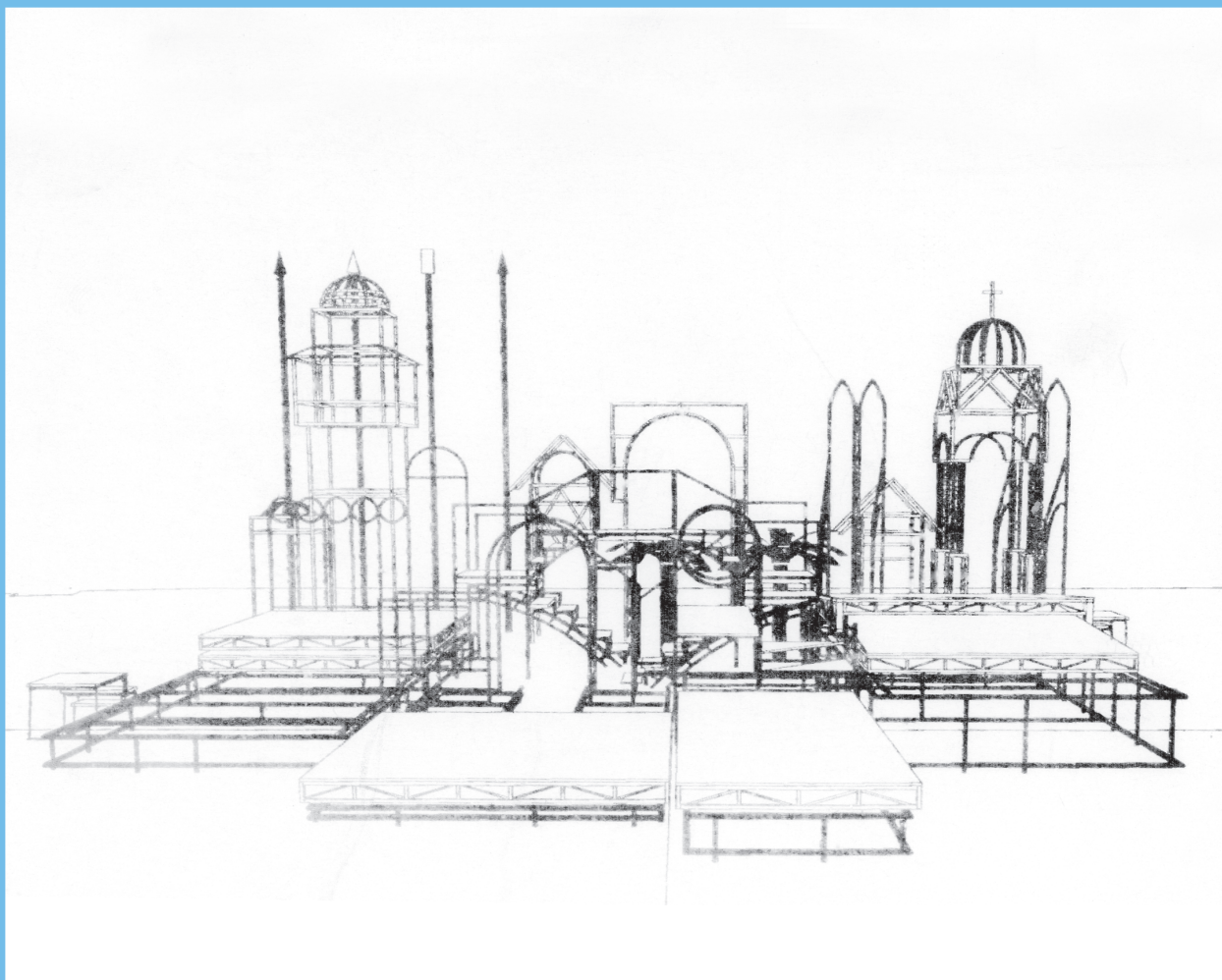


CIRCUIT

M U S I Q U E S C O N T E M P O R A I N E S



VOLUME 24 NUMÉRO 1 (2014)

Denis Gougeon en six thèmes

Les Presses de l'Université de Montréal

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

Cette revue est dénommée CIRCUIT en hommage à Serge Garant (1929-1986), figure majeure de la musique au Québec et compositeur de trois œuvres portant ce titre.

Rédacteur en chef et directeur général
Jonathan Goldman

Direction administrative
Éric Legendre

Secrétariat de rédaction
Solenn Hellégouarch

Comité de rédaction
François-Xavier Féron (CNRS-LaBRI, France)
Nathalie Fernando (Université de Montréal)
Jonathan Goldman (Université de Montréal)
Sharon Kanach (Centre Iannis Xenakis, Université de Rouen, France)
Jimmie LeBlanc (Québec)
Jean Lesage (Université McGill)
Maxime McKinley (Québec)
Cléo Palacio-Quintin (Québec)

Œuvre en couverture : Michel Goulet, esquisse de la scénographie de *Nathan le sage* (1997), de Gotthold Ephraim Lessing. Mise en scène : Denis Marleau.
Musique : Denis Gougeon. Production : Théâtre UBU et Festival d'Avignon.

Graphisme : Yolande Martel et Gianni Caccia
Révision des textes : Jeanne Lacroix (français) et Ann Rajan (anglais)
Directrice de production (PUM) : Sandra Soucy

La revue CIRCUIT est subventionnée par le Conseil des Arts de Montréal, le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et l'Université de Montréal.

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Conseil des arts
et des lettres
Québec



Conseil des Arts
du Canada

ISSN 1183-1693 ISBN 978-2-7606-3389-6
DÉPÔT LÉGAL, 1^{er} trimestre 2014
BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC
Tous droits de reproduction, d'adaptation
ou de traduction réservés.

© LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, 2014

La présente publication est indexée dans *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index*, *Musique en revue* et *Entrevues*.

Les opinions exprimées dans les articles que publie CIRCUIT n'engagent que leurs auteurs.

La revue publie des numéros thématiques, mais toutes les suggestions sont les bienvenues. Avant d'envoyer un article, et pour toute correspondance concernant les abonnements ou le contenu de la revue, prière de communiquer avec :

Circuit, musiques contemporaines

Faculté de musique – Université de Montréal
C.P. 6128 succ. Centre-ville
Montréal (Québec) H3C 3J7
Tél. : (514) 343-6388
Courrier électronique : info@revuecircuit.ca

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

Circuit est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP).
info@sodep.qc.ca – www.sodep.qc.ca

Diffusion électronique : Érudit (www.erudit.org)
Pour la vente au numéro, voyez votre libraire
ou visitez :

www.revuecircuit.ca

Pour tout autre renseignement, voir :

Les Presses de l'Université de Montréal
3744, rue Jean-Brillant, Bureau 6310
Montréal (Québec) H3T 1P1
Tél. : (514) 343-6933
Fax : (514) 343-2232
Courrier électronique : pum@umontreal.ca
www.pum.umontreal.ca

Denis Gougeon en six thèmes



Denis Gougeon, 2013, par Florence Mennessier pour la smcq.

Denis Gougeon en six thèmes

Fragile Fixe Fugace: découvrir Denis Gougeon

5 Jonathan Goldman

« L'auditeur doit monter à bord de ma musique! »: entretien avec Denis Gougeon

9 Françoise Davoine

À propos d'un théâtre de création qui invite la musique

19 Denis Marleau

Catalogue d'œuvres de Denis Gougeon

25 Solenn Hellégouarch

ENQUÊTE

En orbite de *Piano-Soleil*: Gougeon pédagogue

37 Maxime McKinley

CAHIER D'ANALYSE

Denis Gougeon: entre affect et narrativité

51 François-Hugues Leclair

ACTUALITÉS

À la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie: dix ans de séminaires *mamuphi* (dir. Moreno Andreatta, François Nicolas et Charles Alunni)

67 Compte rendu de Mathieu Bélanger

Entendu dans *Cette ville étrange*: les conséquences néfastes d'un appareillage intermédiaire proéminent

72 Paul Bazin

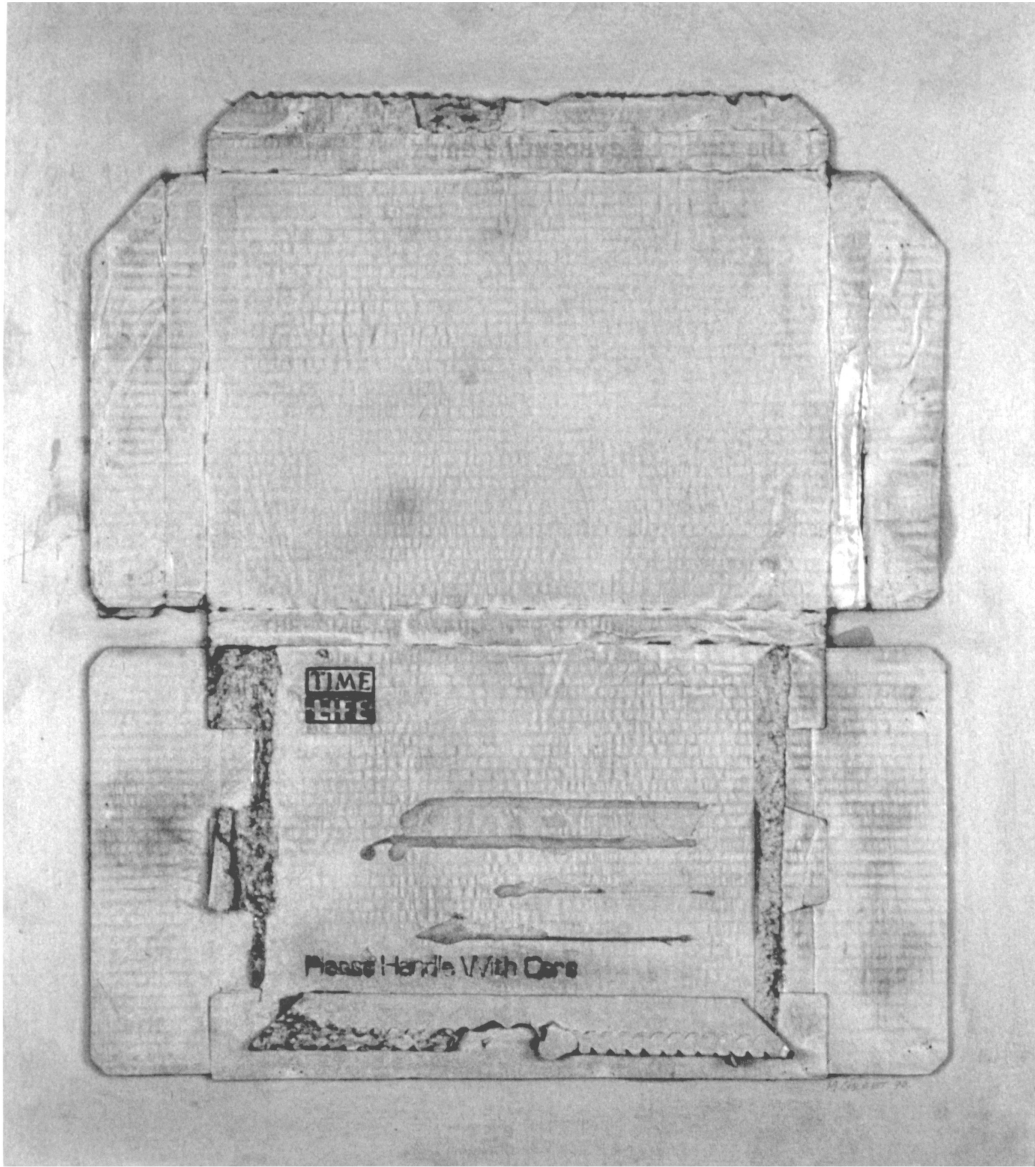
Nouveautés en bref

78 Isaiah Ceccarelli

83 Les illustrations

84 Les auteurs

86 Résumés/Abstracts



Michel Goulet, *Compelling Box – Time Life*, 1990. Carton enduit de zinc sur panneau de bois, 76 × 141 cm.

*Fragile Fixe Fugace*¹ : découvrir Denis Gougeon

Jonathan Goldman

On connaît la formule : tous les deux ans depuis 2008, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) concentre sa saison artistique sur l'œuvre d'un seul compositeur. Dans le cadre de cette Série hommage, la SMCQ et son directeur artistique, Walter Boudreau, invitent des dizaines d'organismes de musique contemporaine à s'unir à elle pour célébrer la production de ce créateur. On se souvient encore de l'année Claude Vivier, premier compositeur « hommagé » en 2008, suivi, deux ans plus tard, par son maître Gilles Tremblay et, pour la saison 2011-2012, par la compositrice Ana Sokolović.

Nous voici donc, pour cette saison de la SMCQ (la 48^e!), à nouveau en pleine Série hommage, dédiée cette année à Denis Gougeon, compositeur aux multiples facettes, dont les quelque 50 événements organisés par la SMCQ nous permettent de savourer la production multiforme. Ajoutons qu'en attirant des spectateurs par milliers, ces événements mènent en même temps un combat contre la fragmentation croissante du milieu musical contemporain actuel. Mais la vocation de la Série hommage n'est pas seulement diffuser l'œuvre : elle participe activement à l'élargissement du catalogue du compositeur célébré par le moyen de la commande. Au cours de cette saison 2013-2014, plusieurs nouvelles créations de Denis Gougeon viendront enrichir son catalogue qui compte plus de 100 opus. Vous pourrez le constater en feuilletant, dans ce numéro, la liste des œuvres de Gougeon préparée par **Solenn Hellégouarch**.

Entièrement solidaire de la Série hommage, la revue *Circuit* consacre systématiquement un numéro au créateur célébré par la SMCQ. Rappelons que le vol. 18, n° 3 (2008) a été dédié à Claude Vivier, le vol. 20, n° 3 (2010) à Gilles Tremblay, et le vol. 22, n° 3 (2012) à Ana Sokolović. Ainsi, vous l'aurez deviné, le numéro actuel est consacré à l'œuvre de Denis Gougeon et s'inscrit

1. Titre d'une œuvre pour grand orchestre de Denis Gougeon commandée par l'Orchestre symphonique de Montréal, composée en 1991 et créée en 1993.

2. Denis Gougeon (1996), «Garant communicateur, ou la parole agissante», *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 2, p. 27-36.

3. Voir : <www.musiccentre.ca/centrestreams/swf?mode=play_by&opt=composer&id=356> (consulté le 6 janvier 2014).

4. On songe notamment à la sublime *Clere Vénus* (2001), sur des sonnets de Louise Labé, mais aussi à *Éternité* (1985) ou *Maouna* (1992).

dans le cadre de la Série hommage dédiée à ce grand compositeur originaire de Granby.

La revue *Circuit* profite ainsi de l'occasion pour remédier à une présence encore relativement – et étrangement! – discrète du compositeur dans ses précédents numéros (si nous ne comptons pas un article de sa plume au sujet de son maître, Serge Garant, paru dans le vol. 7, n° 2, il y a déjà 17 ans de cela²). Me croirez-vous si je vous disais que *Circuit* avait déjà l'intention de consacrer un numéro à la musique de Gougeon bien avant que la SMCQ annonce l'identité de l'artiste «hommagé» en 2013-2014? Denis Gougeon jouit d'une carrière des plus impressionnantes en matière de création contemporaine au Québec : son œuvre aussi considérable qu'incontournable récompense une écoute attentive ; un tel legs musical en devenir se fête et se doit d'être connu.

Une des particularités de la musique de Denis Gougeon se trouve sans doute dans son accessibilité sans tomber dans la complaisance. Sa musique – toute sauf rébarbative – se fait invitation aux auditeurs et leur fait vivre ensuite une expérience qui a le potentiel d'étendre leurs horizons. Les pièces virtuoses de Gougeon pour instruments solo comme *L'oiseau blessé* (1987), pour flûte, et *Piano-Soleil* (1990), pour piano, sont jouées régulièrement dans les salles de concert et les conservatoires du monde entier. La qualité de son œuvre à travers la planète a par ailleurs été récemment soulignée lorsque *Toy* (*Music Box*), pour orchestre, a remporté le premier prix du Concours international de composition du Festival Présences à Shanghai (une coproduction franco-chinoise) en 2010. Cette œuvre est par ailleurs explorée dans ce numéro, en guise de Cahier d'analyse, par **François-Hugues Leclair**. Ajoutons en passant que sa musique est accessible au sens propre du terme : non moins de 32 enregistrements, y compris plusieurs interprétations d'une seule œuvre, peuvent être écoutés sans frais sur l'indispensable site du Centre de musique canadienne (CMC)³. Cet outil gratuit devrait être considéré comme une annexe essentielle à ce numéro.

Mais l'œuvre de Gougeon fait surtout preuve d'une versatilité étourdissante. Le compositeur québécois a produit une grande quantité de musique instrumentale, bien sûr, mais l'on notera particulièrement un penchant certain pour la présence de la voix. Pensons à *Heureux qui, comme...* (1987), œuvre pour soprano et ensemble, écrite, comme tant d'autres⁴, pour son épouse Marie-Danielle Parent, la mythique soprano, qui a notamment créé *Lonely Child* (1981) de Vivier. Le compositeur fait également preuve d'un intérêt soutenu pour la musique de scène. Loin d'être de simples contrats «alimentaires» réalisés par un compositeur qui a su survivre au cours de longues années comme musicien *freelance*, ses musiques pour le théâtre,

en particulier celles composées pour dix des créations de **Denis Marleau**, fondateur de la compagnie de création théâtrale UBU, se trouvent au cœur même de sa production et de ce que Denis Gougeon cherche à exprimer en tant qu'artiste. Comme la collaboration joue un rôle aussi primordial dans la démarche du compositeur, nous avons invité Denis Marleau à rendre hommage à son collaborateur de longue date en décrivant la démarche conjointe à laquelle ils se livrent dans la conception d'une œuvre scénique.

Bien que consacré à un créateur, ce nouveau numéro n'est pas conçu comme un simple hommage à Denis Gougeon : l'organe de réflexion qu'est *Circuit* vous propose une exploration de son univers musical afin de mieux apprécier le créateur et son œuvre. Dans cette optique, le numéro débute par un entretien par **Françoise Davoine**.

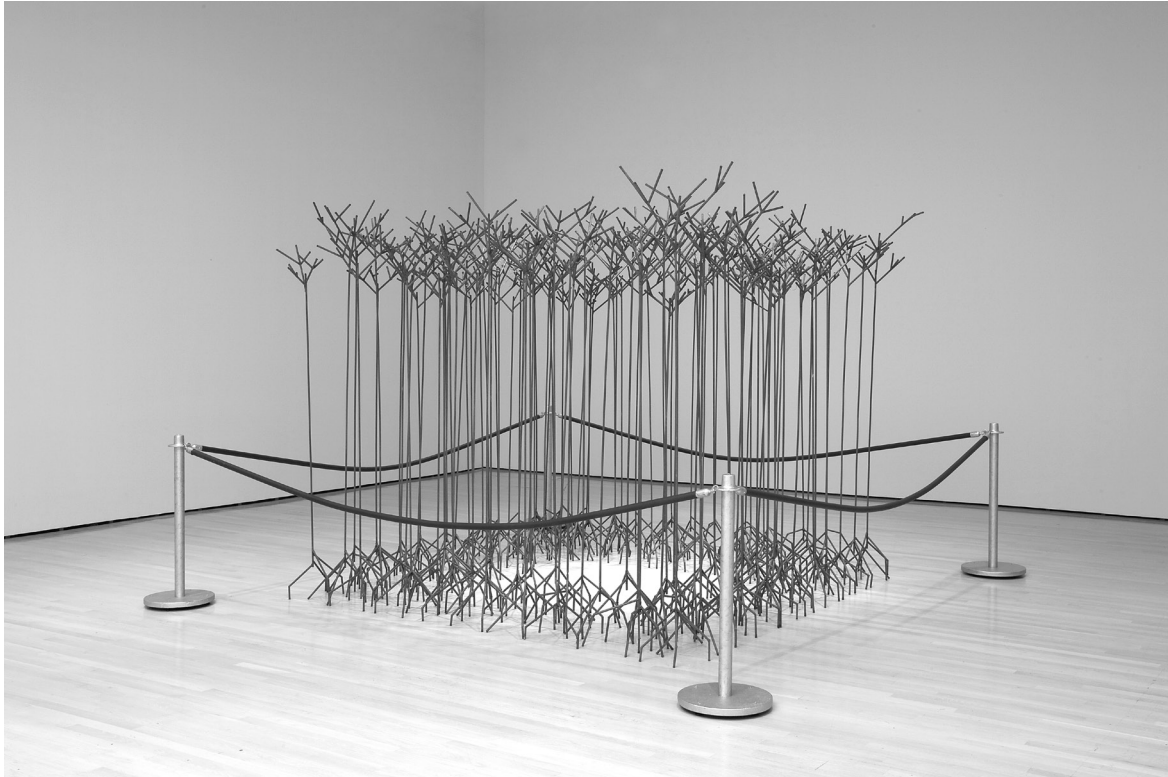
Denis Gougeon a intégré la Faculté de musique de l'Université de Montréal en 2001. Il a ainsi pu former deux ou trois cohortes de jeunes compositeurs. Lors d'un événement organisé le 8 novembre 2013 dans le cadre de la Série hommage, sept de ses anciens élèves (**Ashot Ariyan**, **Simon Bertrand**, **André Cayer**, **Mathieu Lavoie**, **Analía Lludgar**, **Pierre Michaud** et **Marianne Trudel**) ont composé des *companion pieces* aux *Six thèmes solaires* (1990) de leur professeur. L'enquête de ce numéro, menée par **Maxime McKinley**, interroge ces sept compositeurs sur leurs œuvres-hommages.

Enfin, les illustrations du numéro sont l'œuvre d'un artiste que Denis Gougeon côtoie depuis de longues années : le plasticien **Michel Goulet**, que l'on connaît bien au Québec grâce à ses nombreuses sculptures sur la place publique – on songe notamment à ces chaises iconiques qui ornent le belvédère du parc La Fontaine à Montréal. Ayant collaboré avec le sculpteur sur certaines créations de Denis Marleau depuis 1993 (*Roberto Zucco* et *Nathan le sage*, dont une esquisse de la scénographie orne la couverture), Gougeon a trouvé, tout comme nous, qu'il serait fort approprié d'orner ce numéro « Gougeon » d'images d'œuvres de son ami Goulet.

Pour conclure ce numéro, vous trouverez dans la rubrique Actualités un compte rendu du livre *À la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie : dix ans de séminaires mamuphi* (dirigé par Moreno Andreatta, François Nicolas et Charles Alunni), préparé par **Mathieu Bélanger**, suivi d'une nouvelle chronique proposée par l'équipe du site Internet *Cette ville étrange* et rédigée par **Paul Bazin**. La rubrique se termine par nos traditionnelles nouveautés en bref concoctées par **Isaiah Ceccarelli**.

Bonne lecture !

Montréal, janvier 2014



Michel Goulet, *Eden-Garden-End*, 2004. Acier, fil de fer, pâte à modeler, caoutchouc et objets, 215 × 360 × 360 cm.
Photo : Richard-Max Tremblay.

« L'auditeur doit monter à bord de ma musique ! » : entretien avec Denis Gougeon

Françoise Davoine

Denis Gougeon, que le milieu musical québécois célèbre cette année à l'initiative de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), est le premier compositeur que j'ai interviewé pour un article. C'était au printemps 1989, il venait d'être nommé compositeur en résidence de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), et la revue *Aria* voulait en savoir plus sur le sujet. Près d'un quart de siècle plus tard, lorsque j'ai remonté la rue Jeanne-Mance pour me rendre chez lui, je n'ai pu m'empêcher de penser qu'il était un modèle de stabilité: même conjointe, même maison... même pensée créatrice?

Les propos qui suivent (revus et corrigés par leur auteur) sont extraits d'un entretien qui a eu lieu en juillet 2013 à Montréal.

Françoise Davoine: On sait que l'enfance de Mahler a été marquée par les musiques militaires de la caserne de son village et par les chants d'oiseaux de ses promenades en forêt. Quelles sonorités ont marqué la tienne?

Denis Gougeon: Le bruit des trains, parce que mon père était chef de gare! Mais plus que les sons, c'est l'idée de départ, de mouvement qui s'est inscrite en moi. Le départ, c'est l'ouverture vers le monde, et ça, je l'ai compris au Zoo de Granby où j'allais souvent. Je voyageais déjà en observant ces animaux venus d'ailleurs. Enfant, j'adorais aussi la bicyclette et j'aimais aller à l'aéroport voir de petits avions décoller. Plus tard, j'ai appris à piloter. Départ et retour (indissociables!), vitesse, mouvement: une grande partie de ma musique est portée par ces idées, c'est en quelque sorte l'ADN de mes œuvres.

F. D. : J'aimerais que tu réagisses à quelques qualificatifs que m'inspire ta musique. « Dynamique ».

D. G. : (*sans hésitation*) C'est indispensable !

F. D. : « Accessible ».

D. G. : (*avec un sourire malicieux*) L'accessibilité est une porte d'entrée ; elle passe par une apparente simplicité pour l'auditeur, mais une fois qu'il est entré dans ma musique, j'aime l'attirer sur des chemins plus complexes et plus riches. Le début de mes œuvres facilite souvent cet accueil : en anacrouse, par exemple, temps levé et temps premier, c'est le fondement même de la rythmique, qu'on note déjà dans le chant grégorien. Autrement dit, on met la clé dans le moteur, on embraie et on part à l'aventure. C'est le cas, par exemple, dans *Heureux qui, comme...* (1987), *À l'aventure!* (1990) – évidemment ! – ou dans le *Concerto pour piano et orchestre* (1996-1997).

F. D. : Une signature, en quelque sorte ?

D. G. : Oui, un peu comme la fin des phrases musicales chez Mozart. La notion de phrase musicale est extrêmement importante, même si elle a été parfois complètement évacuée dans certaines musiques d'après-guerre. J'ai toujours pensé ma musique en terme de phrases. Je crois que ça reste très pertinent, tout comme la notion de mélodie qui est très diverse.

F. D. : « Souvent joyeuse ».

D. G. : (*avec un grand sourire*) C'est vrai, un peu à mon image, non ? Je ne suis pas quelqu'un de torturé et j'aime tous les plaisirs de la vie !

F. D. : « Séduisante ».

D. G. : (*avec un sourire amusé*) Peut-être... Mais la séduction passe parfois par la violence et la tragédie !

F. D. : « Colorée ».

D. G. : (*avec un regard lumineux*) Sans aucun doute ! Depuis plus de 30 ans, j'ai écrit pour tous les instruments de l'orchestre, et même pour l'euphonium, la cornemuse ou l'accordéon. J'ai reçu tellement de commandes de différents instrumentistes ! C'est un plaisir incomparable de pénétrer l'essence sonore d'un instrument, de mélanger audacieusement les timbres comme un cuisinier mélange les saveurs : chimie des aliments, chimie des instruments... J'irais jusqu'à dire que c'est jouissif ! Plusieurs de mes œuvres sont des laboratoires à cet égard. Par exemple, *Quatre inventions* (1992) m'a permis d'explorer certains jeux de timbres pour quatre saxophones, qui forgent une

même mélodie. La couleur est indissociable de la musique elle-même, mes idées naissent déjà colorées et mon travail consiste ensuite à les raffiner. Il faut être extrêmement concentré pour entendre la couleur des accords, mais quel voyage extraordinaire ! Plus on colore, plus la richesse de la structure musicale et de l'harmonie se déploie, grâce aux effets de contrastes et de surprises ainsi générés.

F. D. : « Exigeante pour les interprètes ».

D. G. : (*avec une mine sérieuse*) Les interprètes sont mes ambassadeurs, je dois donc en prendre le plus grand soin ! Que ce soit pour le Nouvel Ensemble Moderne (NEM), pour la SMCQ, pour un ensemble ou pour un grand orchestre, je sais que j'écris pour d'excellents musiciens qui aiment être stimulés. Chacun doit avoir du plaisir à jouer mes œuvres, c'est un élément essentiel de ma musique. Et je dis bien « jouer », parce que l'idée du jeu est également importante : jeu, plaisir, l'enfance ne doit jamais être trop loin... C'est la vie, non ?

Ma musique est fondamentalement démocratique, chacun doit comprendre qu'il est indispensable et qu'en même temps, il fait partie d'un tout. Si l'un expose un passage important, la parole est ensuite donnée à l'autre, mais sans que rien ne paraisse jamais compliqué – c'est là tout l'art du contrepoint. Je travaille à partir d'éléments simples, dont je m'amuse à complexifier l'agencement : changements rapides de modes ou de tonalités, précision rythmique, puissance sonore en (dé)construction. C'est ainsi que je pense la musique !

F. D. : La somme des parties est donc plus grande que le tout ?

D. G. : Absolument ! En musique, au-delà de la partition, il existe une autre dimension qui naît des énergies combinées des interprètes. Je suis toujours très critique vis-à-vis de moi-même, mais je connais mes forces, et si je suis satisfait de ce que j'ai écrit, je sais que cette énergie se matérialisera. Au fond, c'est ça la musique : un fourmillement d'atomes, un monde d'activité intense dans lequel chacun joue un rôle, une énergie qui s'élance vers le public. Tant de choses se passent entre les notes !

F. D. : Où l'œuvre commence-t-elle ?

D. G. : Au départ, ça prend une simple étincelle, une impulsion qui fait que je m'assieds devant la page blanche. Souvent, l'idée jaillit, j'arrête, je la laisse tranquille pour vérifier avec le temps qu'elle est porteuse, qu'elle va me tenir en haleine, me parler pendant des jours, ou même des semaines. Si je le sens, alors c'est le début d'une nouvelle aventure, chaque fois palpitante.

F. D. : Comment nourris-tu cette capacité à faire naître les idées ?

D. G. : C'est la vie qui nourrit l'impulsion ; les rencontres et la fréquentation des autres arts stimulent ma curiosité naturelle. Tous les arts d'interprétation sont confrontés à la notion du temps, à l'intensité du temps présent. Dans ma musique, on entend un compositeur qui pense et qui vit. Les idées musicales émergent de cette pensée en mouvement, elles jaillissent tel un éclair. C'est alors qu'éclate un réel sentiment de nécessité. C'est un mécanisme toujours lié au plaisir, même si l'œuvre est dramatique. Très profondément, en moi, existe un lieu sacré, une flamme toujours à l'abri des vents : c'est là que prennent forme mes idées, c'est là que je retourne toujours, vers cet « essentiel ».

F. D. : À partir de cette idée porteuse, comment abordes-tu la construction d'une œuvre ?

D. G. : Créer, c'est le grand plaisir de faire plaisir, tout en surprenant l'auditeur ! On doit monter à bord de ma musique comme on monte à bord d'un véhicule, et le temps musical doit nous faire oublier le temps physique. Je reste attentif à ce dialogue entre le temps réel et la profondeur de l'idée musicale qui se déploie. Mon travail de construction est donc un travail sur le temps : en travaillant sur commande, avec des durées imposées, je dois concentrer ma pensée musicale à l'intérieur du temps physique, mais sans jamais oublier que le temps psychologique est tout à fait autre chose. Si je dilue l'intention, je perds l'auditeur. C'est ma responsabilité de compositeur d'en être conscient. Puisqu'en fin de compte c'est de l'équilibre entre ces deux temps que naîtra la réussite d'une œuvre, j'ai constamment un regard d'analyste sur ma musique. Voilà pourquoi l'idée de départ doit être si porteuse !

F. D. : Tu as mentionné les rencontres dans ta vie de créateur. Jusqu'à quel point sont-elles essentielles ?

D. G. : Pour moi qui mords dans la vie, le contact avec les autres est vital, chaque rencontre m'enrichit considérablement. Je travaille avec des danseurs, des poètes et des gens de théâtre. À cet égard, ma rencontre avec le metteur en scène Denis Marleau est fondamentale. Denis est devenu un ami et je suis vraiment heureux qu'il ait accepté d'être porte-parole de cette année-hommage. J'ai collaboré avec lui une bonne dizaine de fois, en véritable complice, devenant partie prenante de ses aventures, du début à la fin. Quel bonheur de voir se dévoiler une pièce et d'observer le jeu des acteurs ! J'en ai tiré de grandes leçons du point de vue de la construction d'une œuvre musicale. Il est clair que ma musique naît de chocs artistiques et humains.

F. D. : Des chocs plutôt émotionnels qu'intellectuels, donc ?

D. G. : J'ai beaucoup d'empathie pour la nature humaine, je suis tout aussi admiratif de ses grandes réalisations que profondément troublé par sa bêtise. Ma musique est poreuse, je ne fais pas de travail abstrait, je ne joue pas sans cesse avec les mêmes éléments, comme certains, mais je ne suis pas non plus comme Claude Vivier, qui a livré dans ses œuvres son journal intime. Plus j'avance, plus je me rends compte que mes idées musicales se greffent autour de la personnalité de ceux pour qui j'écris. Ils sont une source d'inspiration intarissable... La nature humaine est si diverse !

F. D. : Tu as longtemps vécu de ta musique et, depuis 2001, tu es professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Que t'apporte cette expérience ?

D. G. : L'enseignement me propulse vers un autre niveau de réflexion. Grâce à ces jeunes, je reste très vigilant, à l'écoute de ce qui les passionne. Par ailleurs, ils m'obligent à constamment préciser ma propre pensée musicale et mon esprit analytique est de plus en plus acéré. J'aime voir fleurir les œuvres de ces étudiants. Je sais que j'ai de l'influence sur plusieurs, mais ils ont eux aussi un réel impact sur ma façon de penser ! Et ça m'oblige à une gestion du temps extrêmement stricte – je dois concentrer au maximum mon activité de compositeur.

F. D. : Cette année, grâce à la SMCQ, le Québec tout entier te rend hommage. C'est une formidable occasion pour toi de réentendre certaines de tes œuvres. Parmi la bonne centaine de partitions que tu as signée depuis 1980, serais-tu capable d'en retenir 12 qui témoignent de l'évolution de ta pensée musicale ?

F. D. : Rien que 12 ? C'est négociable ?

F. D. : Absolument pas ! Toi qui aimes aller à l'essentiel, tu devrais pouvoir t'en sortir, non ?

D. G. : Je vais essayer !

1. Voix intimes (1981)¹ : l'affirmation de soi

D. G. : Ma première commande pour la radio (Radio-Canada), quel honneur ! Le travail est difficile, j'écris puis je déchire, je tâtonne. Je me nourris de l'énergie des rues de New York, où je vis avec Marie-Danielle Parent, je cherche l'inspiration dans les musées. J'ai tant accumulé de connaissances pendant mes études que je suis incapable de trouver ma propre voix ! Qu'ai-je envie de dire ? Soudain, la réponse : je dois descendre au plus profond de

1. Pour plus d'informations sur les œuvres, voir le « Catalogue d'œuvres de Denis Gougeon » dans le présent numéro.

moi-même ; l'œuvre sera écrite pour une formation tout ce qu'il y a d'inusité : deux voix féminines, quatre clarinettes et percussion, elle sera non conforme, mais répondra au principe d'une nécessité intérieure, comme dit le peintre Kandinsky, dont les écrits me passionnent.

Voix intimes est une œuvre d'affirmation. Elle a remporté le 1^{er} prix du Concours de la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN) et m'a donné un élan prodigieux. J'ai su que je m'exprimerais désormais en musique et que tant et aussi longtemps que les interprètes aimeraient mes œuvres, j'allais continuer !

2. Heureux qui, comme... (1987) : l'idée du voyage

D. G. : Marie-Danielle et moi sommes établis à Montréal. Serge Garant m'approche pour le 20^e anniversaire de la SMCQ. Je choisis d'écrire pour le piccolo, le cor anglais, que j'adore, et le saxophone baryton, trois couleurs très particulières auxquelles se greffent cordes, percussions et la voix de Marie-Danielle, couleur essentielle à l'aventure, être humain qui voyage. Emporté par cette idée du voyage, j'ai voulu emmener l'auditeur dans des paysages sonores lointains et créer un univers très rythmique et très dynamique, lié à l'enfance. Mais tout ce mouvement de grande joie et de réflexion et cette fin chuchotée sont une vision du retour au bercail. Un grand travail d'équilibre !

3. Six thèmes solaires (1990) : de nouveaux modes de jeux

D. G. : Je suis papa d'un beau garçon, et compositeur en résidence de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM), ce qui, en plus de quelques commandes, m'assure enfin un salaire ! Cette année-là, le Tremplin international du Concours de musique du Canada met à l'honneur dix instruments différents. Le défi est donc de taille et l'idée m'est venue d'une suite qui fait du piano le soleil, chaud et brillant, et dans laquelle chacun des autres instruments porte sa propre lumière : chaque pièce a ses exigences (traitement mélodique et rythmique, enchaînements harmoniques), stimulées par l'idée de concours, mais la technique reste au service de l'expression. Une belle occasion de découvrir de nouveaux modes de jeux pour les divers instruments, étape précieuse dans la vie d'un compositeur !

4. À l'aventure ! (1990) : l'intensité de la création

D. G. : Je compose cette partition pour l'Orchestre Métropolitain et Walter Boudreau, admirable musicien au sens rythmique stupéfiant et virtuose de la direction. Je tiens absolument à écrire une musique qui mettra au défi toutes ses aptitudes !

Quand on part à l'aventure, on regarde toujours en avant, et c'est exactement ce qui m'a intéressé. J'ai composé cette œuvre périlleuse en 12 jours, sans jamais regarder en arrière. Quel défi pour moi, à la fois de forme et de construction des éléments dans la forme! C'était assez novateur, et surtout très épuisant! Mais j'ai été largement récompensé, l'œuvre a été beaucoup jouée, d'abord par l'Orchestre Métropolitain et Walter Boudreau, puis en tournée par l'OSM et Charles Dutoit.

5. *Un train pour l'enfer* (1993) : le théâtre dans la musique

D. G. : Quand Lorraine Vaillancourt, du NEM, m'a approché, sur le coup, j'ai eu peur! Il me fallait une idée particulièrement porteuse et très forte. En feuilletant une revue, je suis tombé sur une photo d'une invraisemblable cruauté: quelque part en Afrique, par une chaleur que l'on sent accablante, un enfant nu et décharné, prostré sur le sable, et derrière lui, un vautour qui attend. Quel choc brutal! J'ai su que je devais absolument écrire une pièce sur la bêtise humaine, que les percussions me serviraient à dénoncer la force irrévocable de la grosse machine qui, sur son passage, détruit beauté et innocence.

Cette œuvre est une tragédie instrumentale, elle a l'intensité dramatique d'un opéra. J'y ai mis tout ce que je suis: sensibilité et rage côtoient le côté superficiel que je suis capable de créer, comme si la musique prenait conscience d'elle-même et devenait de plus en plus dramatique! C'est la première fois que je me suis senti aussi engagé au plan humain. C'est une œuvre qui m'a marqué parce qu'il fallait trouver comment en réunir tous les éléments, la beauté, la fragilité et l'innocence de l'enfance assassinée par la brutalité des percussions. J'y ai intégré des éléments d'art théâtral acquis lors de mon travail avec Denis Marleau. J'ai été bouleversé et transformé par cette œuvre et je craignais même que le public ne me suive pas, mais il a été au rendez-vous. Sans conteste, une des œuvres charnières de mon parcours.

6. *Le piano muet* (1995) : le cœur du Québec

D. G. : Quand Michel Duchesneau, directeur de l'Ensemble Clavivent, m'a proposé de rencontrer Gilles Vigneault², géant de tout un peuple, je n'allais certainement pas refuser! Le contact a été immédiat: on a parlé, non pas de politique, mais de Johann Sebastian Bach, de la richesse de notre patrimoine, etc. J'ai tout de suite imaginé un conte dans lequel la musique serait un personnage! L'histoire est donc née de l'idée musicale et il a fallu ensuite construire des moments musicaux pertinents. Cette pièce est importante parce qu'elle traite de la transmission de l'héritage et qu'elle est pour moi une

2. Né en 1928 à Natashquan (Québec), Gilles Vigneault est poète, conteur, auteur-compositeur-interprète. Depuis plus de 50 ans, il est l'un des artistes les plus célèbres du Québec, ici comme à l'étranger.

première incursion dans le monde du folklore. Enrichir le discours musical grâce à la mémoire de la culture, quelle belle réflexion pour un compositeur !

7. Jeux de cordes (1995) : pousser les limites du risque

D. G. : Un quatuor à cordes pour le concert ! Tout est nu... Comme je suis loin de l'orchestre ! Tel un chimiste dans son laboratoire, j'ai fait un énorme travail d'expérimentation de la forme et de recherche de timbres. Je me suis donné d'autres outils que ceux que j'utilise habituellement ; j'ai voulu aller plus loin qu'auparavant, tout devait être d'une précision inouïe. Inspiré par le roman *Maîtres anciens* (1985) de Thomas Bernhard, adapté pour la scène par Denis Marleau (1995), et par un petit tableau de Paul Klee³, j'ai pris mon temps et j'ai réalisé un travail en profondeur, pas pour me mettre en danger, mais pour voir jusqu'où je pouvais prendre des risques.

3. Il s'agit de *Ad Parnassum* (1932).

8. Coups d'archets (1998-1999) : l'art du sur-mesure

D. G. : Yuli Turovsky m'a commandé cette œuvre pour le 15^e anniversaire de la fondation de l'Orchestre de chambre I Musici de Montréal⁴. J'ai voulu en profiter pour lui rendre hommage. Je me suis inspiré de l'expressivité de sa sonorité russe, et l'œuvre est devenue une grande aventure humaine. D'abord seul sur scène, Yuli est peu à peu rejoint par les autres musiciens. Je me suis attaché à l'idée de la transmission de son héritage d'un musicien à l'autre. Et j'ai confié au maître de longs solos virtuoses qui, comme un miroir, lui retournent ce qu'il a donné. J'ai été littéralement porté par l'amour infini de Yuli pour la musique ! La réussite réside ici dans l'adéquation entre l'idée et sa réalisation.

4. Pour plus d'informations sur I Musici, voir : <<http://imusici.com>> (consulté le 23 décembre 2013).

9. Clere Vénus (2001) : la haute couture

D. G. : J'ai écrit *Clere Vénus* l'année de mes 50 ans, magnifiquement célébrés en compagnie de mon cercle d'amis artistes. Écrire pour la voix que je connais le mieux, celle de Marie-Danielle, ma femme, est toujours un bonheur à la fois intense et intime. Pour elle, rien de moins qu'un texte exceptionnel ! C'est en lisant Louise Labé, grande poétesse de la Renaissance, que j'ai eu l'idée de proposer à la voix une suite très théâtrale, dans laquelle elle assume plusieurs rôles. Elle parle, chante ou récite. C'est une réflexion sur les matières, sur les manières aussi ! L'œuvre est construite comme un roman. Comment aller d'un poème à l'autre, comment réussir cette fusion des éléments ? Un travail de haute couture, exécuté avec amour, j'en suis très fier ! Une autre œuvre charnière, sans aucun doute !

10. En accordéon (2004) : penser différemment

D. G. : Cette fois encore, c'est une rencontre qui a été le déclencheur de la pièce. Joseph Petric et son accordéon à boutons : qu'il joue Rameau, Couperin, ou Bach, sa musicalité m'a subjugué. Quel bonheur d'écrire pour lui ! L'idée est dans le titre : partir en voiture, en bateau ou... en accordéon ! L'instrument comme véhicule, le voyage, encore ! Il m'a fallu penser différemment, apprivoiser la puissance et la richesse de cet accordéon, avant même de travailler sur les idées musicales.

11. Fables (2004-2005) : créer le plaisir, créer le désir

D. G. : Pour *I Musici* et la claveciniste Catherine Perrin, j'ai imaginé un monde où poésie et musique se mêlent de plusieurs manières : certaines fables sont récitées, certaines dites musicalement. J'ai voulu une écriture raffinée (moments très expressifs et de grande virtuosité), doublée d'un grand travail de construction qui ne paraît pas. Et c'est là tout l'art du compositeur : faire disparaître le bric-à-brac qui est dans sa tête ! Les musiciens sont heureux de jouer une œuvre qui les met ainsi en valeur. Fort du métier acquis au fil des ans, j'aime créer non seulement le plaisir, mais aussi le désir chez les musiciens. J'ai besoin d'aimer ceux pour qui j'écris, de lire le plaisir dans leurs yeux. Quand ils jouent *Fables*, je le vois !

12. Mutation (2010) : changement de cap ?

D. G. : Je me suis amusé à travailler avec des éléments musicaux différents dans cette œuvre écrite en hommage à mes parents décédés. Lors d'un voyage au Japon, assistant par hasard à des funérailles dans un temple, j'ai été frappé par la musique qui accompagnait ce rituel de passage, par le temps musical en suspens et par la puissance expressive des moyens très minimalistes. C'est dans la façon de construire ma pièce que j'ai changé de cap, j'ai usé d'éléments très simples qui se mutent en une espèce de rituel : mutation au plan des instruments, des phrases et des accords. Œuvre-laboratoire, qui m'a permis de remettre en question mon propre langage. Œuvre charnière, c'est certain !

F. D. : Quel parcours ! Comment résumerais-tu l'évolution de ton écriture ?

D. G. : Je note un véritable fil conducteur dans mes œuvres et ne sens aucun virage brusque dans mon écriture. *Voix intimes*, c'était la matière brute. Trente ans plus tard, mon métier me donne plus de liberté, ce qui ne veut pas dire plus de facilité, mais je contrôle mieux le temps musical. Mon écriture est de plus en plus raffinée, je souhaite enrichir encore l'harmonie,

complexifier les contrepoints, envisager des surimpressions, et je m'attends à profiter plus encore de l'énergie magnifique des interprètes, que j'exploite et que je dompte!

J'ai trois grandes commandes en vue. Chaque œuvre est une porte ouverte sur l'obsédante idée d'aller toujours plus loin, et cette tension créatrice qui m'habite ne doit jamais se relâcher! Je trouve qu'on vit à une époque extraordinaire, riche d'une formidable diversité de pensées et de styles, un siècle de métissages, comme jamais auparavant. Imaginons que Mozart ait rencontré un joueur de shakuhachi! Dans ce contexte, il faut savoir rester sincère. Je suis plus lucide que jamais, je ne veux pas que l'activité grouillante de notre civilisation me déstabilise. La création est un miroir qui peut faire peur! Je dois respecter mes valeurs, rester proche de ma flamme intérieure, dans un état de calme et de parfait contrôle de la matière. C'est vers cet état que mon voyage créateur me mène!



Michel Goulet, *Flying Dreams (Rêves furtifs)*, 2006-2008. Acier laminé à froid teint, coton et aluminium, 150 × 150 × 200 cm.

À propos d'un théâtre de création qui invite la musique

Denis Marleau

C'est en 1982 que le metteur en scène et scénographe Denis Marleau (1954, Valleyfield, Québec) fonde le Théâtre UBU¹, à Montréal. Au bout de 30 ans, la compagnie compte près d'une cinquantaine de spectacles qui voyagent à travers le monde et dont 11 ont fait appel au compositeur Denis Gougeon : Roberto Zucco (1993), Maîtres anciens (1995), Le passage de l'Indiana (1996), Nathan le sage (1997), Intérieur (2001), Au cœur de la rose (2002), Quelqu'un va venir ! (2002), Le moine noir (2004), Ombres (2005), Ce qui meurt en dernier (2008) et Les femmes savantes (2012)². Dans les lignes qui suivent, Denis Marleau nous offre un témoignage sur cette collaboration musico-théâtrale, et amicale, qui vient de fêter son 20^e anniversaire.

En 1992, la soprano Marie-Danielle Parent m'invitait à mettre en espace un récital intitulé *Histoires extraordinaires* qui regroupait de courtes pièces lyriques sur des textes d'Edgar Allan Poe, Henri Michaux et Michel Tremblay, mises en musique par John Rea, José Evangelista et Denis Gougeon, que je rencontrais ainsi pour la première fois. Un an plus tard, j'invitais à mon tour Denis Gougeon à créer la musique de la pièce *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, donnée en première nord-américaine pour le Festival de théâtre des Amériques. Il faut dire qu'au début des années 1990, la musique était devenue très présente dans la démarche théâtrale d'UBU, avec *Cantate grise* (1990), un montage de textes de Samuel Beckett, présenté à la Chapelle historique du Bon-Pasteur³ (Montréal) dans le cadre du festival New Music America/Montréal Musiques Actuelles, qui m'avait permis de passer une commande d'œuvre à Jean Derome, lequel musicien allait par la suite collaborer à deux autres créations : *Les Ubs* (1991), d'après Alfred Jarry, et *Luna-Park* (1992), un collage de textes russes (Khlebnikov, Blok, Maïakovski,

1. Sur le Théâtre UBU, voir : <www.ubucc.ca> (consulté le 2 décembre 2013).

2. Pour plus d'informations sur les œuvres, voir le « Catalogue d'œuvres de Denis Gougeon » dans le présent numéro.

3. Sur la Chapelle historique du Bon-Pasteur, voir : <http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6917,68915592&_dad=portal&_schema=PORTAL> (consulté le 2 décembre 2013).

FIGURE 1 Denis Gougeon, extrait de la partition manuscrite de *Roberto Zucco* (1993 ; texte de Bernard-Marie Koltès, mise en scène de Denis Marleau).

- MORTE VILLANA - (VITA-NOVA VI B)

TEXTE: DANTE ALIGHIERI

1. $\text{♩} = 69$ 2. 3. 4. 5. 6.

VOIX
ENFANT
SOL.

MOR- TE VIL- LA - NA di DIE- TA NE-MI-CA

VL I
VL II
VLA
VCL
TAMB.
PESSE

7. 8. 9. 10. 11.

VOIX

DI DO- LORE MA- DIE AN- TI- CA GIU- DI- CI- O - GIU-

VL I
VL II
VLA
VCL
TAMB.
PESSE

12. 13. 14. 15.

VOIX

DI- CI- O - IN- CON- TAS- STA- BI- LE GRA- VO -

VL I
VL II
VLA
VCL
TAMB.
PESSE

© DENIS GOUGEON SOULIER

1

Kroutchonykh) dont la pièce de résistance était *La victoire sur le soleil*, opéra cubo-futuriste de Kroutchonykh. Quelques mois plus tard, je répondais à l'invitation de Lorraine Vaillancourt du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) pour mettre en scène *La trahison orale* (1992) de Mauricio Kagel, une rencontre marquante qui me faisait entrer pour de bon dans le beau monde de la musique contemporaine.

En bref, j'ai dû mettre au rancart ma rudimentaire table pliante de montage et ma Revox – qui, dans le bureau-salon de mon logement, avaient fait jusque-là office de studio d'enregistrement –, pour entamer avec ces créateurs de musique un nouveau cycle d'expériences exaltantes, qui sont venues enrichir ma pratique théâtrale comme lieu de fusion de plusieurs écritures, à partir d'une « dramaturgie du sonore » qui s'intègre dès le début du processus de création dans la dramaturgie du texte. Et notamment, cette mise en scène de *Roberto Zucco* allait entraîner une autre rencontre déterminante : celle avec le plasticien Michel Goulet, dont la labyrinthique scénographie d'acier allait trouver un écho poétique puissant dans la sculpture sonore de Denis Gougeon, leur tout premier opus pour le théâtre.

À bien y penser, ces collaborations entre UBU et Denis Gougeon, John Rea, Denys Bouliane ou Robert Normandeau se sont développées presque toujours à partir d'une idée assez claire, ou, du moins, d'une intuition de ce que chacun pouvait apporter à mes projets de mise en scène – bien entendu, cela n'est possible qu'à partir d'une certaine connaissance de leur univers musical et après plusieurs écoutes de leurs œuvres. Cette « idée assez claire » peut aussi se transformer et même changer diamétralement de direction. Dans les échanges avec le compositeur se dévoile d'abord l'ossature de la représentation avec ses articulations, ses points de friction ou de tension, les silences, les accélérations ou les moments de suspension. Un découpage du texte, en quelque sorte, qui fournit souvent des appuis et des repères en répétitions pour trouver le rythme du spectacle et travailler l'enchaînement des scènes. Évidemment, chaque compositeur arrive avec sa propre culture musicale, ses références littéraires et sa lecture de la pièce. Leur palette de couleurs aussi, et de tonalités, leurs instrumentations ou encore une banque de sons : en somme, tout un langage musical qui doit entrer en relation avec une autre écriture, celle du dramaturge pour commencer, ensuite celle du metteur en scène.

Ce qui est passionnant, c'est lorsqu'une proposition musicale arrive à répondre du premier coup à l'image sonore que je me fais de l'œuvre, comme cela arrive souvent chez Denis Gougeon, ou encore en déjouant mes attentes avec une toute autre approche. Au fil des années, nous avons en effet développé

ensemble, je crois, un lexique commun, une manière de lire le texte qui permet d'échafauder rapidement l'approche musicale du spectacle. Je me sens toujours proche de ses idées, de ses interprétations. Il faut dire aussi que c'est un moment vraiment très délicat dans le processus de création : celui où le compositeur vient livrer ses premières esquisses. Car avec la musique, ça ne trompe pas, ça marche ou ça ne marche pas du tout. Aucune théorie ne peut justifier la nécessité d'un son ou d'une intervention musicale dans un spectacle ; ce qu'on reçoit, c'est une sensation immédiate de justesse ou de non-justesse, d'adéquation ou de non-adéquation. Ce qui n'a rien à voir avec la valeur du matériau sonore ou la qualité de l'œuvre en tant que telle.

Denis Gougeon commence toujours par une lecture structurelle de la pièce, avant de s'intéresser au personnage et à son interprète. En effet, à l'étape suivante, on pourrait presque parler d'une dramaturgie musicale du personnage qui va s'exprimer chez Denis en termes de tonalité, de timbre, de variations de tempo et de dynamique, voire par un choix d'instruments, et qui tiendra souvent compte des qualités vocales spécifiques à l'acteur. Une fois que l'instrumentation est confirmée, c'est l'écriture des thèmes et des sous-thèmes, des ponctuations sonores qui va débiter, et dont les emplacements vont se préciser, ainsi que les durées, au fil des répétitions. Ensuite, Denis enregistre en studio ses compositions, jouées selon diverses variations d'orchestration, comme, par exemple, en solo ou en duo pour *Intérieur*, en trio pour *Le passage de l'Indiana*, en quatuor pour *Maîtres anciens*, où, notamment, Denis a su restituer avec ironie le classicisme somptueux des grands maîtres dont il est question dans le récit de Thomas Bernhard. Dans *Le moine noir*, la musique était jouée sur scène par un violoniste et une cantatrice ; elle évoquait les soirées de musique de salon dont il est question dans la nouvelle de Tchékhov et les effluves sonores qui bouleversaient le jeune Kovrine et déclenchaient ses hallucinations.

Je garde également un beau souvenir du travail que nous avons pu faire avec un musicien en salle de répétitions, comme cela s'est déroulé pendant plusieurs jours pour *Intérieur* de Maeterlinck. Dans cette pièce, qui est en quelque sorte une tragédie du regard, un vieillard et un étranger observent par la fenêtre une famille à laquelle il faudra apprendre la mort de leur fille aînée. Mais comment se résoudre à entrer et faire basculer leur vie à jamais ! Les gestes très simples du couple de parents et de leurs deux jeunes filles dans la quiétude d'une soirée normale prennent alors une dimension extraordinaire et sont décrits attentivement. Le père et la mère étaient joués par deux comédiens-danseurs qui exécutaient très lentement chacun de ces gestes du quotidien, les déréalisant progressivement, comme ressentis par les deux

FIGURE 2 Denis Gougeon, extrait de la partition manuscrite d'*Intérieur* (2001; texte de Maurice Maeterlinck, mise en scène de Denis Marleau).

AUTO (ALCO) — INTERIEUR —

① $\pm 6''$ accél. RALL. 3'' $\pm 4''$ accél. → rall.

② accél. RALL.

③ SONDINE (SOUNDINE DE PRATIQUE?) (TRÈS LENT) tr(RAPIDE) $\pm 5''$

④ (♩=48) (SOUNDINE) tr(RAPIDE) → LENT $\pm 10''$ tr(RAPIDE) LONG

il résume un ELAND SILENCIE

observateurs. Denis Gougeon avait fait le choix d'accompagner ces tableaux vivants par une série d'harmoniques pour alto qui créaient à la fois une délicatesse immatérielle et aérienne autant qu'une tension palpable d'où sourdait une inquiétude trouble. Lorsque la séquence du mouvement se terminait, les harmoniques se taisaient et la famille devenait immobile. En répétition, l'altiste David Quinn a travaillé cette partition avec les interprètes, ce qui a inspiré l'approche gestuelle pour chaque personnage et donné à la musique la possibilité de jouer en écho ces mouvements intérieurs des personnages.

Plus récemment, dans *Les femmes savantes*, que nous avons transposé dans les années 1950, Denis a composé une trame qui incorporait habilement et de façon ludique les instruments du XVII^e siècle avec une orchestration évoquant parfois les films hollywoodiens. La musique intervenait entre chaque acte, soit teintée d'un sentiment général de liesse et d'un sens du spectacle (pour l'acte III avec l'arrivée de Trissotin), soit au contraire sur un mode mineur et plus intimiste (pour l'acte IV, où se joue le drame d'Armande). Au-dehors, devant la façade renaissance du château de Grignan, dans cette douceur provençale, les comédiens s'en donnaient à cœur joie dans l'exécution de cette tragicomédie de Molière, face à un gradin de 800 spectateurs. Déployée dans toute son ampleur orchestrale, la musique de Denis y prenait tout son sens et arrivait à intégrer l'ensemble des sensations dans lesquelles était plongé le public à la tombée de la nuit, accompagné parfois du mistral, des vols de martinets et des effluves de lavande.

Ces quelques exemples, parmi tant d'autres, montrent bien que chaque expérience artistique avec Denis Gougeon est singulière : ces voyages dans le temps et à travers l'imaginaire des auteurs convoquent plusieurs approches et sensations musicales, lesquelles prendront différentes places et fonctions au sein de la représentation théâtrale. Et je sens chez lui ce plaisir renouvelé à chaque rencontre, car Denis est bel et bien un grand voyageur dans l'âme. Des traversées d' (*Heureux qui, comme...*) Ulysse aux vols solitaires en avion – *À l'aventure!* –, le compositeur et l'homme en font bien foi...

Montréal, 25 novembre 2013

Catalogue d'œuvres de Denis Gougeon

Solenn Hellégouarch

- *Deux historiettes du vent* (1976), 6 min, soprano et piano.
- *Berceuse* (1979), 6 min, chœur mixte a capella. Création : mars 1980, Concours national des jeunes compositeurs (Société Radio-Canada (SRC), Vancouver). 2^e prix du Concours.
- *Concerto dello spirito* (1979), 15 min 30 s, grand orchestre. Pièce finale pour la Maîtrise en composition. Création : printemps 1980, Salle Claude-Champagne (Montréal); Orchestre de l'Université de Montréal, Serge Garant, direction.
- *Maïté II* (1979), 14 min 30 s, flûte, clarinette, percussion, harpe, piano et contrebasse. Création : 10 avril 1980, Salle Pollack (Montréal); Ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), Serge Garant, direction.
- *Ludus* (1980), 12 min, quatuor de percussions. Commande : Ensemble Répercussion, avec l'aide du Conseil des arts du Canada (CAC). Création : 22 mai 1981.
- *Prophétie 2 : d'après l'Apocalypse* (1980), 7 min, voix et percussion. Commande : CBC Toronto. Création : mai 1980, studios de CBC, Toronto; Joanne Dorenfeld, soprano.
- *Dialogues* (1981), 16 min, marimba et grand orchestre. Commande : Marie-Josée Simard (marimba). Création : 7 mars 1982, Baie-Comeau; avec l'Orchestre des jeunes du Québec, Pierre Héту, direction.
- *Voix intimes* (1981), 11 min, 2 sopranos, quatuor de clarinettes et percussion. Commande : Société Radio-Canada (SRC). Création : 9 avril 1983, Studio 12 de Radio-Canada pour l'émission radiophonique « Alternances »; Marie-Danielle et Yolande Parent, sopranos. 1^{er} prix du Concours de la Société canadienne des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SOCAN).
- *Chants de la nuit* (1982), 10 min, 3 guitares et harpe. Commande : McGill Contemporary Music Festival, avec l'aide du CAC. Création : 19 janvier 1983, Salle Pollack (Montréal); Olga Gross, harpe.

1. Walter Boudreau, Michel-Georges Brégent, Denis Gougeon, Michel Gonneville, John Rea et Alain Lalonde.

- *Argile* (1983), 20 min, quatuor de clarinettes, 2 trompettes, trombone ténor, contrebasson, contrebasse (avec *do* obligé), percussion et mime. Commande: Vancouver New Music Society, avec l'aide du CAC. Création: 24 avril 1983, Vancouver; musiciens de la Vancouver New Music Society.
- *Et je danse* (1983), 15 min, 2 percussions.
- *Plaisirs d'amour* (1983), 8 min, piano. Commande: Louise-Andrée Baril (piano), avec l'aide du CAC.
- *Trois songes* (1983), 7 min, soprano, 2 pianos et bande magnétique. Commande: Yolande Parent (soprano). Création: 5 avril 1984, Salle Claude-Champagne (Montréal); avec Marc Durand et Claude Webster, pianos.
- *Le choral des anges* (1984), 5 min, piano et grand orchestre. Commande: Association des orchestres de jeunes du Québec (AOJQ). Création: 9 mars 1985, Chicoutimi (Saguenay); Simon Streatfeild, direction.
- *Le jardin mystérieux* (1984), 6 min, grand orchestre. Commande: AOJQ. Création: 9 mars 1985, Chicoutimi (Saguenay); Simon Streatfeild, direction.
- *Éternité* (1985), 17 min, soprano, grand orchestre et bande. Commande: Marie-Danielle Parent (soprano) et Orchestre Métropolitain de Montréal, avec l'aide du CAC. Création: 17 mars 1986, Théâtre Maisonneuve (Montréal); Serge Garant, direction.
- *Musique en mémoire: le dernier rappel* (1985), 23 min, œuvre radiophonique pour 2 sopranos et ensemble. Texte du compositeur. Commande: SRC, pour le Prix Paul Gibson. Création: 24 octobre 1985, Église Saint-Pierre-Apôtre (Montréal); Orchestre de Radio-Canada, Lorraine Vaillancourt, direction.
- *Rondeauaujourd'hui* (1985), 10 min, clavecin. Commande: Bibiane Lapointe (clavecin), avec l'aide du CAC. Création: octobre 1985.
- *Flash-Bach* (1986), 12 min, quatuor de flûtes à bec et bande. Commande: Quatuor Flûte Douce, avec l'aide du CAC. Création: 9 avril 1987, Salle Ukrainienne (Montréal).
- *Lettre à un ami* (1986), 15 min, cor anglais solo, flûte (et piccolo), percussion, piano, synthétiseur (Yamaha DX7), violon et violoncelle. Commande: Magnetic Band, avec l'aide du CAC. Création: 25 mai 1986.
- *Fanfarses* (1987), 1 min, 4 cors, 4 trompettes, 2 trombones, 2 tubas et 4 percussions. Œuvre collective (Groupe des Sisses!). Commande: SMCQ. Création: 3 octobre 1988, Complexe Desjardins (Montréal); Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Heureux qui, comme...* (1987), 14 min, soprano, piccolo, cor anglais, saxophone baryton, percussion et quintette à cordes. Commande: SMCQ, avec l'aide du CAC.

Création : 16 avril 1987, Salle Pollack (Montréal) ; Marie-Danielle Parent, soprano, Ensemble de la SMCQ, Gilles Auger, direction.

- *Il adressa ces mots...* (1987), 3 min 30 s, 4 cors, 4 trompettes, 2 trombones, 2 tubas et 4 percussions. Partie de *Musique des jardins sans complexe* (voir ci-après).
- *La fête sacrée : rituel imaginaire* (1987), 12 min, piccolo, 2 flûtes en *do*, flûte en *sol* et orchestre à cordes. Commande : Quatuor Linos et SRC. Création : 18 mars 1988, Salle Claude-Champagne (Montréal).
- *L'oiseau blessé* (1987), 4 min 30 s, flûte traversière solo. Commande : Lise Daoust (flûte). Création : 12 février 1988, Montréal.
- *Musique des jardins sans complexe* (1987), 6 min 30 s, 4 cors, 4 trompettes, 2 trombones, 2 tubas et 4 percussions. Œuvre collective (Groupe des Sisses). Commande : SMCQ. Création : 3 octobre 1988, Complexe Desjardins (Montréal) ; Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction.
- *Récit* (1987), 10 min, harmonie. Commande : René Masino, pour les Rencontres musicales de Sorèze (France), avec l'aide du CAC. Création : 26 juillet 1987, Sorèze.
- *Dix millions d'anges* (1988), 13 min, percussion, ondes Martenot et quintette à cordes. Commande : Jean Laurendeau (ondes Martenot), dans le cadre du 60^e anniversaire des ondes Martenot, avec l'aide du CAC. Création : 18 novembre 1988, les Grands Concerts de CBF-FM/100.78 – Saison 1988-1989, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; avec Robert Leroux, percussions, Quatuor Morency, Marc Denis, contrebasse.
- *Suite privée : quatre propos et confidences* (1988, rév. 2013), 10 min, flûte (*do*, *sol*, piccolo), piano et violoncelle. Commande : Ensemble Daedalus, avec l'aide du CAC. Création : 15 janvier 1990, Ottawa ; Lise Daoust, flûte, Rita Gauthier, piano, Claude Lamothe, violoncelle.
- *Wallongements* (1988), 5 min, flûte, hautbois, clarinette, saxophone, trompette, cor, percussion et 2 claviers. Commande : Festival de Liège. Création : 30 octobre 1988, Liège.
- *An Expensive Embarrassment* (1988-1989), 40 min, opéra de chambre pour 4 voix et 5 instrumentistes. Livret : Timothy J. Anderson, d'après *Une demande en mariage* d'Anton Tchekhov. Commande : Canadian Opera Company (COC). Création : 16-18 mai 1989, Texaco Opera Theatre (Toronto) ; Ensemble de la COC.
- *An Expensive Embarrassment Suite* (1989), 8 min, suite d'extraits de l'opéra pour orchestre de chambre. Commande : Canadian Chamber Ensemble, avec l'aide du CAC. Création : 5 mai 1989, Kitchener-Waterloo (Ontario) ; Raffi Armenian, direction.

- *Enfant de la terre et du ciel étoilé* (1989), 14 min, grand orchestre. Commande : Esprit Orchestra, avec l'aide du CAC. Création : 16 avril 1989, Jane Mallett Theatre (Toronto); Alex Pauk, direction.
- *Jardin secret* (1989), 14 min, cor anglais solo et grand orchestre. Commande : Orchestre symphonique de Montréal (OSM), avec l'aide du CAC. Création : 29-30 mai 1990, Salle Wilfrid-Pelletier (Montréal); Pierre-Vincent Plante, cor anglais, Charles Dutoit, direction.
- *À l'aventure!* (1990), 12 min, grand orchestre. Commande : festival Montréal Musiques Actuelles/New Music America, avec l'aide du CAC. Création : 1^{er} novembre 1990, concert d'ouverture du festival Montréal Musiques Actuelles/New Music America; Orchestre Métropolitain, Walter Boudreau, direction.
- *Six thèmes solaires* (1990), 50 min : 1. *Piano-Soleil*, piano solo; 2. *Saxophone-Mercure*, saxophone alto solo; 3. *Voix-Vénus*, voix (soprano, ténor ou baryton) et piano; 4. *Clarinette-Terre*, clarinette en si bémol et piano; 5. *Trompette-Mars*, trompette en do et piano; 6. *Cor-Jupiter*, cor en fa et piano; 7. *Flûte-Saturne*, flûte solo; 8. *Violon-Uranus*, violon solo; 9. *Alto-Neptune*, alto et piano; 10. *Violoncelle-Pluton*, violoncelle solo. Commande : Concours de musique du Canada, pour l'épreuve Tremplin international, avec l'aide du CAC. Création : 25 juin 1990, Centre National des Arts (CNA, Ottawa).
- *Fantaisie* (1991), 5 min, flûte et vibraphone. Commande : Marie-Josée Simard (vibraphone) et Robert Langevin (flûte), avec l'aide du CAC. Création : août 1991, Québec.
- *Fragile Fixe Fugace* (1991), 16 min, grand orchestre. Commande : OSM, avec l'aide du CAC. Création : 26-27 avril 1993, Salle Wilfrid-Pelletier (Montréal).
- *Pour un bouquet de roses* (1991), 5 min 30 s, 2 sopranos et piano. Commande : Marie-Danielle et Yolande Parent (sopranos). Création : 11 mai 1991, Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal); avec Claude Webster, piano.
- *Un fleuve, une île, une ville* (1991-1992), 12 min, grand orchestre. Commande : Société de développement culturel de la région sherbrookoise et Corporation des fêtes du 350^e anniversaire de la ville de Montréal, pour l'Orchestre mondial des Jeunesses musicales. Création : juillet 1992, Étang des Aulnes (France); 12-13 août 1992, Montréal; 15 août 1992, Lennoxville; Orchestre mondial des Jeunesses musicales, Eduardo Mata, direction.
- *La complainte de la passion* (1992), 24 min, soprano et quatuor à cordes. Texte : Hélène Blais. Commande : Quatuor Morency, avec l'aide du CAC. Création : 13 mai 1993, Salle Redpath (Montréal).
- *La femme au parapluie* (1992), 4 min, soprano, clarinette et voix d'homme. Texte : Michel Tremblay. Commande : Marie-Danielle Parent (soprano), avec l'aide du

CAC. Création : 9 mai 1992, Théâtre Paul-Desmarais (Centre canadien d'architecture, Montréal) ; avec Gilles C. Plante, clarinette, Julien Grégoire, voix d'homme.

- *Le jeu des citations* (1992), 4 min, mezzo-soprano ou baryton ou soprano/ténor et piano (3 versions). Textes : Oscar Wilde, St-Augustin, Gerardo Diego, Chairil Anwar, Lu Xun, Sacha Guitry. Commande : Centre de musique canadienne (CMC) et École de musique Vincent-d'Indy, dans le cadre du Concours d'interprétation Vincent-d'Indy et du 60^e anniversaire de l'école. Création : avril 1993, Salle Marie-Stéphane (Montréal).
- *Maouna* (1992), 11 min, soprano, clarinette en si bémol, percussions et violoncelle. Texte : extrait de *Contes pour buveurs attardés* de Michel Tremblay. Commande : Marie-Danielle Parent (soprano), avec l'aide du CAC. Création : 9 mai 1992, Théâtre Paul-Desmarais (Centre canadien d'architecture, Montréal) ; avec Gilles C. Plante, clarinette, Julien Grégoire, percussions, Christopher Best, violoncelle.
- *Quatre inventions* (1992-1993), 10 min, quatuor de saxophones. Commande : Quatuor de saxophones de Montréal, avec l'aide du CAC. Création : 1994, Montréal ; quatuor de saxophones Quasar.
- *Chants du monde* (1993), 10 min, 2 sopranos, piano, violon et violoncelle. Commande : Pro Musica. Création : 18 octobre 1993, Théâtre Maisonneuve (Montréal) ; Marie-Danielle et Yolande Parent, sopranos, Louise-Andrée Baril, piano, Brigitte Roland, violon, Carla Antoun, violoncelle.
- *Primus tempus* (1993), 12 min, grand orchestre. Commande : Orchestre du CNA et CBC. Création : 20-21 avril 1994, CNA (Ottawa) ; 28-29 avril 1994, North York ; Trevor Pinnock, direction.
- *Roberto Zucco* (1993), 40 min, musique de scène pour soprano enfant, cromornes, percussion et quatuor à cordes. Texte : Bernard-Marie Koltès. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU et Théâtre Denise-Pelletier. Création : 3 juin 1993, Théâtre Denise-Pelletier (Montréal), dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques. 1^{re} de 11 collaborations avec UBU. Masque de la musique originale (Académie québécoise du théâtre).
- *Un train pour l'enfer* (1993), 15 min, 6 percussions et ensemble. Commande : Nouvel Ensemble Moderne (NEM) et Percussions de Strasbourg, avec l'aide du CAC. Création : 29 septembre 1993, festival Musica 93 (Strasbourg) ; Lorraine Vaillancourt, direction.
- *Le diable et le champignon* (1994), 20 min, flûte (et piccolo), clarinette en si bémol (et basse), percussion, piano, violon, alto, violoncelle et narrateur. Texte : extrait de *Contes pour buveurs attardés* de Michel Tremblay. Commande : Ensemble Pierrot, avec l'aide du CAC. Création : 30 octobre 1994, Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) ; David Currie, direction.

- *Une petite musique de nuit d'été* (1994), 6 min, quatuor ou ensemble de guitares. Commande : Commission scolaire des Mille-Îles, avec l'aide du CAC. Création : 24 mai 1994, Polyvalente Curé-Antoine-Labelle (Laval); jeunes musiciens de la polyvalente, Rémi Lapointe et Daniel Dubuc, professeurs.
- *Duo* (1995), 6 min, saxophone soprano et piano. Commande : Jeunesses musicales du Canada, Montréal. Création : 15 novembre 1995, Piano Nobile (Place des Arts, Montréal); Isabelle Lapierre, saxophone, André-Sébastien Savoie, piano.
- *Jeux de cordes* (1995), 19 min, quatuor à cordes. Commande : SRC et Erato Quartett Basel (Bâle, Suisse). Création : 24 mars 1996, Bâle (Suisse).
- *Le piano muet* (1995), 35 min, conte musical pour flûte, hautbois (cor anglais), clarinette en *si* bémol, basson, percussions, piano (accordéon ou synthétiseur), violon, alto, violoncelle et narrateur. Texte : Gilles Vigneault. Commande : Ensemble Clavivent, avec l'aide du CAC. Création : 4-5 novembre 1995, Tour du Parc olympique de Montréal.
- *Maîtres anciens* (1995), 15 min, musique de scène pour quatuor à cordes. Texte : Thomas Bernhard. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU, Festival de théâtre des Amériques et CNA. Création : 24-27 mai 1995, Montréal; Quatuor Morency.
- *Cadences* (1996), 3 min, flûte solo. Sur des extraits du *Concerto pour flûte et orchestre n° 1 en sol majeur*, K. 313 de W. A. Mozart. Commande : Lise Daoust (flûte). Création : Salle Claude-Champagne (Montréal).
- *Canto del piccolo* (1996), 9 min, piccolo solo et grand orchestre. Commande : Lise Daoust (piccolo) et Orchestre symphonique du Saguenay-Lac-Saint-Jean, avec l'aide du CAC. Création : 26 janvier 1997, Chicoutimi (Saguenay); Jacques Clément, direction.
- *Chants du monde* (1996), 10 min, version orchestrale. Commande : Orchestre de la Montérégie. Création : 17 octobre 1996, auditorium du Collège Édouard-Montpetit (Longueuil; actuelle Salle Pratt & Whitney Canada); Marc David, direction.
- *Le passage de l'Indiana* (1996), 20 min, musique de scène pour clarinette et quatuor à cordes. Texte : Normand Charette. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU et Théâtre français du CNA. Création : 10 juillet 1996, Festival d'Avignon (50^e édition), Tinel de la Chartreuse (Villeneuve-lès-Avignon, France).
- *Une certaine proposition* (1989-1997), 40 min, réduction pour piano. Traduction française de l'opéra *An Expensive Embarrassment*. Création : 29-30 mai 1997, Maison de la Culture de Jonquière; Claudine Côté, soprano et directrice artistique.
- *Concerto pour piano et orchestre* (1996-1997), 23 min, piano et grand orchestre. Composition suite à l'obtention d'une bourse du Conseil des arts et des lettres

- du Québec (CALQ). Création : 9 juillet 1999, Festival de Lanaudière ; Richard Raymond, piano, Orchestre Métropolitain, Joseph Rescigno, direction.
- *Nathan le sage* (1997), 60 min, musique de scène pour *santur*, quatuor de clarinettes, quatuor vocal d'hommes, *shofar* et musique électroacoustique. Texte : Gotthold Ephraim Lessing. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU et Festival d'Avignon. Création : 10 juillet 1997, Festival d'Avignon (51^e édition), Cour d'honneur du Palais des papes.
 - *Concertino pour guitare et orchestre à cordes* (1998), 10 min, guitare et orchestre à cordes. Commande : Alvaro Pierri (guitare) et Orchestre de chambre I Musici de Montréal, avec l'aide du CAC. Création : 18 octobre 1998, Salle Pierre-Mercure (Montréal); Yuli Turovsky, direction.
 - *Emma B.* (1998), 1 h 45 min, ballet pour 2 sopranos et grand orchestre. Chorégraphie : Jean Grand-Maitre. Commande : Bayerisches Staatsballett (Munich). Création : 24 mars 1999, Théâtre national de Bavière/Bayerische Staatsoper (Munich, Allemagne); Annegeer Stumphius et Jennifer Trost, sopranos, Gabriel Feltz, direction.
 - *Trois mouvements pour violon et piano* (1998), 15 min, violon et piano. Commande : Olga Ranzenhofer (violon) et Jean Saulnier (piano), avec l'aide du CAC. Création : 24 mai 1998, Église de la Visitation (Montréal).
 - *Coups d'archets* (1998-1999), 11 min, 4 violons I, 4 violons II, 3 alti, 3 violoncelles et 1 contrebasse. Commande : I Musici, avec l'aide du CAC. Création : 1^{er} mai 1999, Tanglewood; 13-14 mai 1999, Montréal; 22-28 mai 1999, Paris, Lyon, Lille et Bordeaux; Yuli Turovsky, direction.
 - *Dancing in the Lights* (1999), 10 min, flûte piccolo, clarinette basse, cor, trompette, trombone, percussion, piano, violon, violoncelle et contrebasse. Commande : Lights Chamber Ensemble (Adélaïde) et SRC. Création : 18 mars 2000, Festival international d'Adélaïde (Australie); Lorraine Vaillancourt, direction.
 - *Marie Stuart* (1999), 20 min, musique de scène électronique. Texte : Dacia Maraini. Mise en scène : Brigitte Haentjens. Commande : Théâtre du Nouveau Monde (TNM). Création : 30 novembre 1999, Montréal; en tournée dès janvier 2000.
 - *Planète baobab* (1999), 50 min, conte musical pour grand orchestre et bande. D'après *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry. En collaboration avec Yves Daoust. Commande : Orchestre symphonique de Québec (OSQ) et L' Arsenal à musique. Création : 30 avril 2000, Salle Albert-Rousseau (Québec); Stéphane Laforest, direction.
 - *Liaisons dangereuses* (2000), 85 min, soprano et baryton, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, basson, 2 cors, 2 percussions, harpe, cordes. Chorégraphie : Jean Grand-Maitre. Commande : Ballet national de Norvège. Création : 29 septembre 2000, Den Norske Opera (Oslo, Norvège); 10 représentations; Richard Bernas, direction.

- *4 jeux à 5* (2001), 17 min, quintette à vent. Commande : Quintette à vent Estria, avec l'aide du CAC. Création : 21 avril 2001, Université de Sherbrooke.
- *Clere Vénus* (2001), 27 min, soprano, flûtes (*do* et *sol*), hautbois, clarinette en *si* bémol, clarinette basse, basson, 2 cors, piano et cordes. Texte : sonnets de Louise Labé. Commande : SMCQ, avec l'aide du CAC. Création : 6 mars 2002, Salle Pollack (Montréal); Marie-Danielle Parent, soprano, Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, direction. Prix Juno, Composition classique de l'année (2007).
- *Intérieur* (2001), 20 min, musique de scène pour alto solo. Texte : Maurice Maeterlinck. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU et Théâtre du Rideau Vert. Création : 23 janvier-17 février 2001, Théâtre du Rideau Vert (Montréal); David Quinn, alto.
- *La voix de l'oiseau* (2001), 6 min, flûte et piano. Commande : Claude Régimbald (flûte), avec l'aide du CAC. Création : 21 février 2002, Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal); avec Claude Webster, piano.
- *Aléa (le sort)* (2002), 7 min, voix et orchestre. Commande : Concours musical international de Montréal des Jeunesses musicales. Création : 4-5 juin 2002, Montréal; Measha Brueggergosman, soprano (gagnante du Concours), OSM, Stefan Lano, direction.
- *Arte!* (2002), 14 min, chœur mixte et grand orchestre. Commande : Yoav Talmi (chef) et OSQ, avec l'aide du CAC. Création : 28-29 mai 2003, Grand Théâtre de Québec; avec le Chœur de l'OSQ.
- *Au cœur de la rose* (2002), 30 min, musique de scène pour flûtes, clarinettes et traitement électronique. Texte : Pierre Perrault. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU et Théâtre du Rideau Vert. Création : janvier-février 2002, Théâtre du Rideau Vert (Montréal); Guy Pelletier, flûtes, André Moisan, clarinette.
- *Quelqu'un va venir!* (2002), 15 min, musique de scène électroacoustique. Texte : Jon Fosse. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU et Théâtre français du CNA. Création : novembre 2002, Théâtre du CNA (Ottawa).
- *Alice au pays des merveilles* (2003), 55 min, grand orchestre et bande. D'après le conte *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll. En collaboration avec Yves Daoust. Commande : L'Arsenal à musique, avec l'aide du CAC. Création : octobre 2003, Salle J.-Antonio-Thompson (Trois-Rivières); Orchestre symphonique de Trois-Rivières (OSTR), Gilles Bellemare, direction.
- *Hermione et le temps* (2003), 50 min, opéra-singspiel pour solistes, chœur et 12 musiciens et comédiens. Livret : Normand Charette, d'après William Shakespeare. Mise en scène : Suzanne Lantagne. Commande : direction générale du Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec. Création : 13-21 février 2004, Théâtre d'aujourd'hui (Montréal); classes de finissants en théâtre et musique du Conservatoire, Raffi Armenian, direction.

- *En accordéon* (2004), 17 min, concerto pour accordéon et ensemble. Commande : Joseph Petric (accordéon) et NEM, avec l'aide du CAC. Création : 3 septembre 2004, Salle François-Bernier, Domaine Forget (Saint-Irénée) ; 15 septembre 2004, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Lorraine Vaillancourt, direction.
- *Le moine noir* (2004), 40 min, musique de scène pour soprano et violon. Texte : Anton Tchékhov. Adaptation, mise en scène et scénographie : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU, Théâtre français du CNA, Le manège.mons/Centre Dramatique (Belgique), Festival Borderline (Lille 2004 Capitale européenne de la Culture). Création : 11 mars 2004, Théâtre municipal de Mons (Belgique) ; Marie-Danielle Parent, soprano, Charles-Étienne Marchand, violon.
- *Fables* (2004-2005), 25 min, clavecin et orchestre à cordes. Commande : Catherine Perrin (clavecin) et I Musici, avec l'aide du CAC. Création : 21-22 et 24 avril 2005, Salle Tudor (Montréal) ; Yuli Turovsky, direction.
- *Ombres* (2005), 20 min, musique de scène pour violoncelle. Texte et mise en scène : Stéphanie Jasmin. Commande : Théâtre UBU. Création : 1^{er}-18 juin 2005, Espace Libre (Montréal) ; Julie Trudeau, violoncelle.
- *Le chant de Pauline* (2006), 12 min, hautbois d'amour, clarinette et basson. Commande : Étienne de Médicis (hautbois). Création : 28 octobre 2006, Maison de la culture du Plateau Mont-Royal (Montréal) ; avec Michel Bettez, basson, Pauline Farrugia, clarinette.
- *L'arche* (2007), 75 min, spectacle de cirque pour 3 musiciens et 5 acrobates. Mise en scène : Marc Proulx. Commande : L'Arsenal à musique, avec l'aide du CAC. Création : 25 novembre 2007, la TOHU (Montréal).
- *L'Iliade* (2007), 50 min, musique de scène pour chœur mixte, comédien et comédienne chanteurs, auto-harpe et traitement électroacoustique. Texte et mise en scène : Alexis Martin, d'après Homère. Commande : TNM. Création : 11 septembre 2007, TNM (Montréal).
- *Ce qui meurt en dernier* (2008), 15 min, musique de scène électroacoustique. Texte : Normand Chaurette. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU, ESPACE GO et Théâtre français du CNA. Création : 15 janvier-9 février 2008, ESPACE GO (Montréal).
- *Écoutez mon histoire* (2008), 20 min, soliste et orchestre. Commande : OSM. Création : 26-27 février 2008, Salle Wilfrid-Pelletier (Montréal) ; avec Yves Lambert et son « Bébert Orchestra », Kent Nagano, direction.
- *Toy #1/Praeludium Mechanicus* (2008-2009), 6 min, 2 *dizis* (flûtes de bambou) et grand orchestre. Commande : Festival Présences-SMCQ. Création : 11 mai 2009, Grand Théâtre de Shanghai ; Qian Jun et Jin Kai, *dizis*, Orchestre symphonique de Shanghai, Zhang Yi, direction.

- *Trois mouvements pour marimba et piano* (2008-2009), 10 min. Commande : SRC. Création : 30 mai 2009, Studio 12 de Radio-Canada ; Anne-Julie Caron, marimba, Akiko Tominaga, piano.
- *Ophélie* (2009), 11 min, soprano, cor et piano. Texte : Arthur Rimbaud. Commande : Louis-Philippe Marsolais (cor), avec l'aide du CAC. Création : 5 mars 2010, Saint-Jean de Terre-Neuve ; tournée en Nouvelle-Écosse ; avec Marianne Fiset, soprano, Michael MacMahon, piano.
- *Phénix* (2009-2010), 12 min, grand orchestre. Commande : OSQ, avec l'aide du CAC. Création : 3-4 mars 2010, Grand Théâtre de Québec ; Yoav Talmi, direction.
- *Toy (Music Box)* (2009-2010), 12 min, 2 *dizis* et grand orchestre. Commande : Festival Présences-SMCQ, Radio-France. Création : 4 mai 2010, Grand Théâtre de Shanghai ; Qian Jun et Jin Kai, *dizis*, Orchestre philharmonique de Radio-France, François-Xavier Roth, direction. 1^{er} Prix du Concours international de composition du Festival Présences, à Shanghai.
- *Lamento/Scherzo* (2010), 8 min, guitare. Commande : Éditions Doberman-Yppan (Paul Gerrits), dans le cadre de la Guitar Foundation of America's International Artist Competition (2010, Austin, Texas). Création : 29 juin 2010, Austin ; Johannes Möller, guitare.
- *Mutation* (2010), 13 min, ensemble. Commande : NEM. Création : 20 avril 2011, Salle Claude-Champagne (Montréal) ; Lorraine Vaillancourt, direction. Prix Opus, Création de l'année (An 15 - 10/11).
- *Ah quelle beauté!* (2011-2012), 38 min, quatuor à cordes et comédienne. Textes : Charles Baudelaire, Blaise Cendrars, Danièle Panneton, Pierre de Ronsard, Kurt Schwitters. Commande : Quatuor Molinari, avec l'aide du CAC. Création : 25 mai 2012, Conservatoire de musique de Montréal ; Danièle Panneton (comédienne) et Quatuor Molinari.
- *Chants du cœur* (2011-2012), 10 min, violon et piano. Commande : Duo Concertante (Nancy Dahn et Tim Steeves). Création : 10 août 2012, Festival Tuckamore (Saint-Jean de Terre-Neuve).
- *Les femmes savantes* (2012), 20 min, musique de scène pour flûte, clavecin et quatuor à cordes. Texte : Molière. Mise en scène : Denis Marleau. Commande : Théâtre UBU, Les Châteaux de la Drôme, Le manège.mons/Centre Dramatique (Belgique). Création : 28 juin-18 août 2012, Les Nocturnes de Grignan (France) ; Quatuor Molinari, Jocelyne Roy, flûte, Mélisande McNabney, clavecin.
- *Tutti* (2012), 10 min, grand orchestre. Commande : Esprit Orchestra, avec l'aide du CAC. Création : 28 mars 2013, Koerner Hall (Toronto) ; Alex Pauk, direction.
- *Andante sostenuto* (2013), 10 min, 2 pianos. Création : 8 décembre 2013, Salle Tanna Schulich (Montréal) ; Brigitte Poulin et Jean Marchand, pianos.

- *Chant de l'amitié* (2013), 3 min 45 s, harmonie. Commande : CMC, à l'occasion du Grand Concert FAMEQ 2013. Création : 29 novembre 2013, Cégep de Sherbrooke; Harmonie FAMEQ, Ensemble à vents de Sherbrooke, François Bernier, direction.
- *En harmonie* (2013), 3 min, piano. Commande : CMC. Création : 26 septembre 2013, volet création de la 2^e édition du Concours de musique québécoise du CMC Québec présenté par Québecor; Louise Bessette, piano.
- *Voler comme un oiseau* (2013), 2 min, instruments Orff, flûtes à bec (ou toute formation disponible dans les écoles primaires). Commande : SMCQ Jeunesse et Commission scolaire de Montréal (CSDM), dans le cadre de la Série hommage 2013-2014 de la SMCQ. Création : 7 avril 2014, Espace culturel Georges-Émile-Lapalme (Montréal); élèves d'écoles primaires de la CSDM.



Michel Goulet, *Empreinte et traces d'artiste*, 2006. Vinyle magnétique, fils, épingles, fil d'acier martelé et peint, 50 × 60 cm.

Enquête

En orbite de Piano-Soleil : Gougeon pédagogue

MAXIME MCKINLEY

*La règle d'or de mon enseignement est fondée sur l'émergence
et le respect de la voix toute personnelle de chacun.*

– Denis Gougeon¹

Prémises

Denis Gougeon est, depuis 2001, professeur de composition à l'Université de Montréal. Plusieurs de ses anciens élèves mènent maintenant de brillantes carrières. Le 8 novembre 2013, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal), certains d'entre eux lui ont rendu hommage lors d'une soirée-événement présentée par l'Ensemble Arkea², dirigé par la jeune chef Dina Gilbert (actuellement assistante de Kent Nagano à l'Orchestre symphonique de Montréal). *Circuit* consacre la rubrique «enquête» de ce numéro à cet événement et, en filigrane, à la dimension pédagogique des activités de Denis Gougeon.

Ce concert présentait en première partie les dix pièces du cycle *Six thèmes solaires*, composées par

Gougeon en 1990 pour le Tremplin international du Concours de musique du Canada. Le cycle est structuré d'après le système solaire, comme l'indiquent les titres³:

1. *Piano-Soleil* (piano solo)
2. *Saxophone-Mercure* (saxophone alto solo)
3. *Voix-Vénus* (soprano ou ténor et piano)
4. *Clarinette-Terre* (clarinette en *si* bémol et piano)
5. *Trompette-Mars* (trompette en *do* et piano)
6. *Cor-Jupiter* (cor en *fa* et piano)
7. *Flûte-Saturne* (flûte solo)
8. *Violon-Uranus* (violon solo)
9. *Alto-Neptune* (alto et piano)
10. *Violoncelle-Pluton* (violoncelle solo)⁴

1. Cet exergue est tiré d'un discours inédit de Denis Gougeon, reproduit à la fin de cette enquête.

2. Gabriel Trottier, Audrey G. Perrault et Maude Desrosiers-Carbonneau, membres de l'Ensemble Arkea, étaient à l'origine de la soirée. Pour plus d'informations sur cet ensemble, voir : <www.ensemblearkea.com> (consulté le 3 décembre 2013).

3. Pour plus d'informations sur les œuvres, voir le «Catalogue d'œuvres de Denis Gougeon» dans le présent numéro.

4. Pour ce concert du 8 novembre 2013, les solistes étaient Philippe Prud'homme (piano), Alfredo Mendoza (saxophone), Sarah Halmarson (soprano), Maude Desrosiers Carbonneau (clarinette), Francis Pigeon (trompette), Gabriel Trottier (cor), Audrey G. Perreault (flûte), Lizann Gervais (violon), Margaret Carey (alto), Julie Hereish (violoncelle).

Ces dix pièces étaient accompagnées de vidéos conçues spécialement pour l'occasion par Marc-Antoine Doyon et Johann Baron Lanteigne⁵.

La deuxième partie faisait entendre six courtes créations pour ensemble⁶ inspirées par ces *Six thèmes solaires*, plus particulièrement *Piano-Soleil* (la pièce la plus importante du cycle⁷), comme autant d'hommages à Gougeon de la part de ses anciens élèves⁸. Cela constitue, en suivant l'ordre du programme et en ajoutant la pièce de Llugdar (voir note 8), sept hommages de :

5. Marc-Antoine Doyon et Johann Baron Lanteigne sont deux jeunes réalisateurs montréalais ayant respectivement fait leurs études à l'école des médias de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et à l'Université Concordia dans le cadre du programme Intermedia Cyberarts.
6. Flûte, clarinette, cor, piano, quintette à cordes (ensemble utilisé en tout ou en partie par les compositeurs).
7. En introduction à cette partition dédiée à Jacques Hétu, on peut lire : « *Piano-Soleil* est l'une des dix pièces regroupées sous le titre *Six thèmes solaires* [...]. Elle est aussi la plus importante de ces pièces car elle génère la musique de toutes les autres planètes. *Piano-Soleil* symbolise l'énergie brute, la chaleur intense, le rayonnement, la diffusion... Cette énergie, cette lumière vient éclairer chaque planète sous un "jour" différent. Les neuf autres pièces du groupe sont donc des variations sur la "musique-lumière" du soleil. » Denis Gougeon, *Piano-Soleil*, Verdun, Musigraphe Éditions, 1992.
8. Six pièces ont été interprétées en concert, mais en réalité, ce sont sept pièces qui ont été composées. En effet, des techniques alternatives utilisées au piano, contrevenant aux règlements du lieu de répétition, ont empêché la création de la pièce d'Analía Llugdar. Il va de soi que nous intégrons cette dernière à cette enquête, malgré l'absence de sa pièce lors du concert.

Simon Bertrand⁹, **Pierre Michaud**¹⁰, **Ashot Ariyan**¹¹, **André Cayer**¹², **Marianne Trudel**¹³, **Mathieu Lavoie**¹⁴ et **Analía Llugdar**¹⁵.

Entendre tour à tour leurs œuvres¹⁶ démontrait deux caractéristiques de l'enseignement de Gougeon, du reste en adéquation avec ses qualités de compositeur : l'ouverture d'esprit (la polyvalence) et le métier (l'efficacité). Ces qualités premières semblent être, aussi, les mieux reflétées par cette enquête, qui réunit des

9. Simon Bertrand est né en 1969, au Québec. Il a étudié avec Gougeon de 2003 à 2009 (doctorat). Pour plus d'informations, voir : <www.simbermusique.com> (consulté le 3 décembre 2013).

10. Pierre Michaud est né en 1974, au Nouveau-Brunswick. Il a étudié avec Gougeon de 2005 à 2011 (doctorat). Pour plus d'informations, voir : <www.musique.umontreal.ca/personnel/michaud_p.html> (consulté le 3 décembre 2013).

11. Ashot Ariyan est né en 1973, en Arménie. Il a étudié avec Gougeon de 2007 à 2012 (doctorat). Pour plus d'informations, voir : <www.ashotariyan.com> (consulté le 3 décembre 2013).

12. André Cayer est né en 1977, au Québec. Il a étudié avec Gougeon de 2002 à 2005, puis de 2007 à 2010 (doctorat). Pour plus d'informations, voir : <www.usherbrooke.ca/musique/nous-joindre/personnel-enseignant/cayer-andre> (consulté le 3 décembre 2013).

13. Marianne Trudel est née en 1977, au Québec. Elle poursuit ses études doctorales avec Gougeon depuis 2010. Pour plus d'informations, voir : <www.mariannetrudel.com> (consulté le 3 décembre 2013).

14. Mathieu Lavoie est né en 1977, au Québec. Il a étudié avec Gougeon de 2003 à 2011 (doctorat). Pour plus d'informations, voir : <www.mathieulavoie.com> (consulté le 3 décembre 2013).

15. Analía Llugdar est née en 1972, en Argentine. Elle a étudié avec Gougeon de 2002 à 2009 (doctorat). Pour plus d'informations, voir : <www.analiallugdar.net> (consulté le 31 janvier 2014).

16. Et lire la partition de Llugdar.

témoignages – accompagnés d’extraits de partitions – de ces sept anciens élèves. En effet, *Circuit* a demandé à chacun des participants d’envoyer, dix jours avant le concert, un texte d’environ 350 mots commentant leur pièce-hommage. Nous avons, en outre, demandé un extrait, si possible en lien avec *Piano-Soleil*, de chacune des partitions¹⁷. Nous avons conservé l’essentiel de ces témoignages, ne coupant que les remerciements (abondants) à Gougeon ; cette introduction confirme d’emblée cette gratitude partagée, évitant ainsi quelques redites dans l’assemblage des textes.

Une autre caractéristique du style d’enseignement de Gougeon est reflétée tant par le concert que par cette enquête : il s’agit de l’aspect direct et chaleureux des rapports humains que le compositeur entretient avec ses élèves. En témoigne tout particulièrement le mot de la fin, donné à Gougeon lui-même. En effet, à la fin de la soirée, celui-ci a prononcé un bref discours, intégralement reproduit ici en guise de conclusion à cet hommage à sept voix.

Simon Bertrand : *L’instant initial (Big Bang pour Denis Gougeon)*

Avec Claude Vivier et José Evangelista, Denis Gougeon est sans doute l’un des compositeurs d’ici qui a le plus marqué mon travail à mes débuts, alors que je n’étais pas attiré par les « vieilles » pensées structuralistes ou modernistes qui fonctionnaient essentiellement par rejet d’un matériau au profit d’un autre, avec une

17. Ainsi, chaque compositeur a fourni un exemple musical de sa propre pièce. De plus, Bertrand, Michaud, Cayer et Llugdar ont pu fournir, en complément, des exemples provenant de *Piano-Soleil* qui établissent des liens directs avec leurs pièces.

forme de superstition qui me laissait perplexe. La manière inclusive de composer de ces trois compositeurs me semblait à l’époque bien plus intéressante, sans nécessairement tomber dans le cabotinage post-moderniste.

Voici un extrait de la note de programme que j’ai rédigée pour le concert de l’Ensemble Arkea :

Le « début » de l’univers, *fortissimo*, ou *pianissimo*?
Chaotique, ou organisé? Lent, ou rapide?

Majeur, ou mineur? Tonal, ou atonal? Et si c’était un peu de toutes ces choses, en même temps?

Cette pièce s’inspire notamment de divers thèmes, motifs ou accords issus des *Six thèmes solaires* de Denis Gougeon (à qui la SMCQ rend hommage cette année), et qui ont été mis en symbiose de manière plutôt « organique », avec des éléments de ma propre musique.

Loin d’être une quelconque hypothèse sur la création du monde, le résultat se veut une humble réflexion poétique sur l’humain dans l’univers, et sur l’univers se perpétuant dans l’humain, par leur capacité à créer et/ou engendrer la vie. Pour ce qui est du symbolisme qui est derrière la mise en mouvement du matériau de cette œuvre, je laisserai aux oreilles analytiques le loisir d’en faire leur propre lecture...

Ce qui m’a fasciné – mais sans me surprendre réellement – pendant la composition de l’œuvre fut de constater à quel point nos matériaux respectifs avaient cette capacité à s’imbriquer de façon organique, donc presque naturelle, ne serait-ce que par cette utilisation que nous avons en commun d’échelles sonores composites, une certaine manière de ramifier nos motifs mélodiques et un goût prononcé pour certains accords. Par exemple, à la toute fin de ma pièce (conçue comme

un prélude au cycle) apparaissent, d'abord re-spatialisées en tant qu'objet harmonique en résonance, les cinq notes du trait initial du tout début de *Piano-Soleil*, imbriquées avec les quatre notes d'un autre accord, aussi issu de *Piano-Soleil* (figures 1 et 2).

Pierre Michaud : *Espace*

Très cher Denis,

Je t'écris pour te donner quelques pistes d'écoute pour le concert du 8 novembre 2013. *Espace* est une courte œuvre de 4 min en deux mouvements pour flûte, clarinette, piano et quintette à cordes.

FIGURE 1 Extrait de *Piano-Soleil* de Denis Gougeon (mes. 1-4).

FIGURE 2 Extrait de *L'instant initial (Big Bang pour Denis Gougeon)* de Simon Bertrand.

Je voulais établir une trajectoire entre deux planètes des *Six thèmes solaires*. J'ai bifurqué, à cause d'une erreur de calcul, et je me suis retrouvé ailleurs : dans « l'espace » des structures répétitives. Cette erreur me semblait plus intéressante que mon concept de départ. Ainsi va la création ! Heureusement, les planètes tournent, elles aussi, en rond...

Espace a été construit à partir de ton œuvre *Piano-Soleil*. Tu y trouveras évidemment des citations et des clin d'œil, mais aussi des nouvelles structures mélodico-rythmiques créées à la suite d'une analyse de certaines progressions harmoniques présentes dans cette œuvre phare. Par exemple, en analysant certaines récurrences d'accords aux mesures 13 à 18 de *Piano-Soleil* (figure 3), je suis arrivé à cette série de chiffres : 1-2-1-3-4-5-6-7-8-1-2-9-10-1-2-11-9-12-13. Cette série est partagée entre l'alto et la clarinette durant le 2^e mouvement d'*Espace* (figure 4). À chaque chiffre, j'ai associé des accords et des motifs trouvés dans ton œuvre.

Quel sentiment étrange de se retrouver dans un « espace » musical autre que le sien, et ce, dès le début du processus de conceptualisation. J'ai eu une vive impression de comprendre ton œuvre, de l'intérieur. J'étais, pour un moment, dans un « espace » qui n'était pas mien et j'y ai réorganisé les meubles, j'y ai déplacé les objets que je trouvais beaux.

Durant mes études, tu m'aurais très certainement laissé tout « l'espace » nécessaire à l'approfondissement de cette idée. La découverte d'une nouvelle porte ouverte en création mène, plus souvent qu'autrement, au domaine des possibles ; mais ce domaine des possibles se transforme, presque toujours, en dédale. En bon pédagogue, tu as pris l'habitude, Denis, d'accrocher une longue corde de sécurité aux dos de tes étudiants (très discrètement). Nous sommes tous en sécurité, en orbite, autour d'un soleil.

Affectueusement,

Pierre

FIGURE 3 Extrait de *Piano-Soleil* de Denis Gougeon (mes. 13-20).

FIGURE 4 Extrait d'*Espace* de Pierre Michaud.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Espace' by Pierre Michaud. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute, Clarinet in B-flat, Piano, Violin I and II, Alto, Violoncelle, and Contrebasse. The tempo is marked '♩ = 90 Energique et précis'. The score is divided into four measures, each starting with a 'ff' dynamic marking. The flute and clarinet parts have the instruction 'Jet whistle' and 'f possible'. The piano part is marked 'sec et sans pédale'. The violin parts are marked 'detache' and 'mf'. The alto part is marked 'mf' and 'pizz.'. The violoncelle and contrabass parts are marked 'mf' and 'pizz.'. The score is marked with a double bar line and repeat signs at the top.

5

Ashot Ariyan : *Planète X (Un train pour l'enfer II)*

C'est avec enthousiasme que je me suis attelé à l'écriture d'une œuvre en l'honneur de Denis Gougeon. Son cycle de pièces *Six thèmes solaires* m'avait impressionné, surtout en raison de son style à la fois accessible et évocateur. Ce sont ces deux paramètres qui ont été pour moi le moteur lors de l'écriture de *Planète X*.

Le titre de ma composition ne m'est cependant pas venu immédiatement. C'est en la composant que je me suis rendu compte que le style répétitif de *toccata* domine tout au long de la pièce, et c'est alors que je me suis souvenu de l'hypothétique Planète X, appelée aussi objet transneptunien, ou encore Nibiru (nom quasi mythique). Selon les fidèles de cette théorie, le

rapprochement possible de cette planète avec la Terre pourrait avoir des conséquences catastrophiques : c'est pourquoi j'ai décidé d'ajouter un sous-titre à ma composition, *Un train pour l'enfer II*, d'après le *Train pour l'enfer* de Denis Gougeon.

Dans la partie lente de ma pièce, on peut distinguer les couleurs et le phrasé du cor, de la flûte et du violoncelle présents dans les *Six thèmes solaires*. Les thèmes philosophiques «gougeoniens» résument l'œuvre dans son ensemble. Ils interrompent, l'espace d'un instant, l'inévitable folle agitation. De cette façon, ils rendent possible le saut vers le ciel et les questions séculaires de l'être et de la mort.

FIGURE 5 Extrait de *Planète X (Un train pour l'enfer II)* d'Ashot Ariyan.

Hommage à Denis Gougeon
Planète X (Un train pour l'enfer II)
pour sept instruments

Ashot Ariyan

Vivace tempestuoso ($\text{♩}=170$)

A

Flauto
Corno F
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Piano

pizz.
mf
pizz.
mf
sf
mp
sf
mp
sf

André Cayer : X2,8

X2,8 correspond à la force de l'éruption solaire qui eut lieu le jour où j'ai commencé à travailler sur ce projet de création. Ce titre me semblait à propos dans le contexte de ce projet découlant du cycle intitulé *Six thèmes solaires* de Denis Gougeon, dans lequel il était possible de faire allusion aux matériaux développés à l'intérieur de celui-ci. Cela ouvrait également la porte à une illustration des répercussions potentielles de cette musique sur mon propre langage portant, à la manière d'un écho ou d'un vent solaire, une image transformée de celle-ci.

C'est dans cette optique que j'ai utilisé des matériaux mélodiques provenant des thèmes principaux présentés au cours de la pièce *Piano-Soleil*. J'ai, par exemple, repris l'idée des gammes diminuées superposées de

la mesure 9 de *Piano-Soleil* (figure 6) pour en insérer l'essence aux mesures 17 et 70 en juxtaposant un étalement des gammes diminuées par instrumentation (cordes, piano main gauche/main droite et vents). Cette même idée musicale fut également insérée à l'intérieur d'une autre section présentée sous forme de système d'improvisation encadré¹⁸, tel un éclatement de l'idée musicale mentionnée précédemment. En effet, dans cette section, le premier accord est présenté sous forme de superpositions distantes de demi-tons, et suivi d'un encadré joué librement par chacun des instruments, sur quelques notes provenant de l'une ou l'autre des trois gammes diminuées réparties librement cette fois (figure 7). Ce bref segment sera par la suite transposé

18. À l'intérieur d'un grand rectangle, comme le montre la figure 7.

FIGURE 6 Extrait de *Piano-Soleil* de Denis Gougeon (mes. 9).

FIGURE 7 Extrait de *X2,8* d'André Cayser.

de façon à suivre la courbe thématique offerte par la mélodie de la mesure 10 de *Piano-Soleil* citée ci-haut. Il est à noter que les passages improvisés m'ont permis non seulement de mettre en relief les possibilités

d'entrechoquements d'une même idée musicale à l'intérieur d'une structure définie, mais aussi de souligner la grande versatilité du matériau mélodique de base offert.

Marianne Trudel : *Vent solaire*

Amoureuse du vent, je l'ai toujours été: d'une douce brise comme d'un vent de nord-est. Le vent est mouvement, fluidité. Il transporte, façonne, lave et libère. Tantôt dispersant le pollen, tantôt oxygénant les océans, le vent est aussi sculpteur, conteur et musicien.

Chargé de particules électriques provenant du soleil, le vent solaire balaie le milieu interplanétaire. Ce vent est rapide et fluctuant. La rencontre du vent solaire et du champ magnétique planétaire crée une onde de choc dégageant une énergie. Cette énergie sera ici

transmise à la fois *aux* musiciens et *par* les musiciens: de la musique aux musiciens, des musiciens au public, du public aux musiciens, des musiciens à la musique... Tout est transfert d'énergie, cycles et révolutions.

Vent solaire transporte des effluves, des réminiscences de *Piano-Soleil*, pièce nourricière des *Six thèmes solaires* de Denis Gougeon. Les énergies contrastées et complémentaires de *Piano-Soleil* ont trouvé écho en moi et ont fait de cette pièce une source d'inspiration pour cet hommage. Le soleil est au système solaire ce que la musique est à la vie: l'étoile centrale.

Une brise, une rafale, une bourrasque, une tempête. Un coup de vent, une caresse, une tornade, un cyclone. Le vent est multiple. Il naît, ne meurt jamais complètement, et laisse souvent sa trace...

Comment rendre hommage? La nature d'une impression, d'une appréciation, la forme d'un souvenir, le pourquoi d'une résonance sont des éléments essentiellement subjectifs, et par le fait même à la fois magnifiques et mystérieux. La seule option ici: l'humilité la plus totale, l'honnêteté envers soi et le public, la générosité et l'intégrité dans ce transfert en sons, en vibrations.

Le vent solaire est *supersonique*. Ici, il sera sonique, sons, sonore, songe... Et «super», si les astres sont alignés (!). En partie imprévisible, telle la vie, tel le vent, puisse ce souffle apporter ne serait-ce qu'un grain de pollen, un fin rayon de soleil ou encore un rayon de lune, car...: «De deux choses lune, l'autre c'est le soleil» (Jacques Prévert).

FIGURE 8 Extrait de *Vent solaire* de Marianne Trudel.

Comme des ricochets sur l'eau...
Jeu d'écho entre la flûte et la clarinette (la flûte appelle, la clarinette répond)
Laissez de courts silences entre les interventions
circa sempre 15"

24

Fl. *p* *p* *p* *p*
Ordre aléatoire, nombre de notes répétées peut varier.

Cl. *p* *p* *p* *p*
Ordre aléatoire, nombre de notes répétées peut varier.

Hr. *p*
long "bees" dans l'embouchure
Ordre aléatoire souffle
(étouffer cordes? doif grave, Sol#...)

Pno.

5

Vin. I *mf*
circa sempre 15"

Vin. II

Vla. *p*
simile...
alterner aléatoirement entre tremolo et normal
minis cresc. et decresc. (trillé) aléatoires

Vc. *p*
alterner aléatoirement entre tremolo et normal
minis cresc. et decresc. aléatoires

Cb. *p*
alterner aléatoirement entre tremolo et normal
minis cresc. et decresc. aléatoires

Mathieu Lavoie : *Perséides*

Dès mes premières secondes d'écoute des *Six thèmes solaires* de Denis Gougeon, cette musique m'a fait replonger dans mes souvenirs d'enfance : une nuit passée à observer une pluie de perséides avec mon frère, à Boucherville, vers le milieu des années 1980. Les yeux rivés vers le ciel, nous avons vu une énorme boule de feu apparaître dans le ciel, pour un court instant seulement. Le lendemain, notre histoire a retenu l'attention d'un journaliste de Radio-Canada qui s'est déplacé, avec un caméraman, pour nous interviewer. Dans son reportage, un astronome explique que la boule de feu

serait une poussière de météorite inhabituellement grosse qui se serait désintégrée assez près de nous. Nous aurions plus de chance de gagner à la loterie que de voir ce que nous avons vu, disait-il.

Pour ma pièce *Perséides*, ce sont l'énergie, la vitesse et le dynamisme présents dans plusieurs œuvres de Denis, telles que *Piano-Soleil* et *À l'aventure!*, qui m'interpellent et me rappellent l'excitation et l'émerveillement vécus par mon frère et moi face au rare spectacle céleste que nous avons eu la chance d'observer. Les musiques de Denis et cette expérience m'ont inspiré à composer une courte pièce allante, nerveuse et bien garnie.

FIGURE 9 Extrait de *Perséides* de Mathieu Lavoie.

The musical score for Figure 9 is an excerpt from *Perséides* by Mathieu Lavoie. It is written for a full orchestra and piano. The score is in the key of one sharp (F#) and 3/4 time. It consists of seven measures. The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cor (Cor.), Piano (P), Violin I (V.I.), Violin II (V.II.), Alto (Alt.), Viola (Ve.), and Cello (Cb.). The score includes dynamic markings such as piano (p) and forte (f). A rehearsal mark 'C' is placed above the first measure of each instrument's part.

Analiá Llugdar : *Reflét*

Penser la musique de Denis Gougeon correspond pour moi à se laisser imprégner par le plaisir de la composition, se laisser emporter par le jeu, par le lyrisme, et par une imagination débordante. C'est une invitation à l'aventure, à la découverte; c'est se lancer avec une joie sans gêne dans un univers de mystère et d'éblouissement.

Les années d'études auprès de Denis m'ont appris que le métier de compositeur réside non seulement dans la maîtrise des techniques d'écriture, mais aussi dans le fait de savoir se nourrir des échanges avec les interprètes, et que prendre un risque et se tromper est plutôt un témoignage du désir de vouloir franchir ses propres limites qu'un tourment.

Écrite en hommage à Denis Gougeon, ma pièce *Reflét* essaie, de cette manière, de traduire la force expressive qu'on retrouve dans la musique de ce grand compositeur qui a eu une forte influence sur ma musique et sur ma personne. J'ai voulu « refléter » sa musique comme une continuation, comme un désir de perpétuer son imagination et son art. *Reflét* est construite à partir d'une mélodie extraite de sa pièce *Piano-Soleil*, que j'ai souhaité étirer, voire prolonger dans le temps (figures 10 et 11). Cette mélodie, jouée à l'intérieur du piano, détermine en effet la durée de la pièce. Elle est un écho à la mélodie originale qui apparaît ainsi transformée. Les notions de réflexion et de rayonnement sont à la base du processus de composition, puisque c'est à partir de cette ligne mélodique qu'émergent les interventions des

FIGURE 10 Extrait de *Piano-Soleil* de Denis Gougeon (mes. 18-23).

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system begins at measure 18 with a tempo marking of $\text{♩} = 48$. The music features a melodic line in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. A 'long' marking is placed above the first measure of the right hand. The second system starts at measure 21 and includes a 'Molto cantabile' tempo marking with $\text{♩} = 48 \text{ (max.)}$ and a 'trem.' (trémolo) marking. The dynamics are marked as *p-mp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets.

FIGURE 11 Extrait de *Reffet* d'Analía Llugdar¹⁹.

The musical score for 'Reffet' is arranged for a chamber ensemble. It features seven staves: Flute (Fl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hn.), Piano (Pn.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.). The score is in 6/8 time and includes various dynamics and performance instructions. Key annotations include 'vibrato lent' for the flute, ' Ouverti molto vlt' for the horn, and detailed instructions for the piano regarding finger pressure and bowing techniques to achieve specific timbres.

autres instruments, tant au niveau harmonique, structural, qu'au niveau des timbres choisis.

Denis Gougeon : le mot de la fin²⁰...

J'aimerais remercier très chaleureusement Dina Gilbert, l'Ensemble Arkea et les interprètes qui ont mis leur immense talent au service de ma musique et de celle de mon « club des ex », mes jeunes collègues compo-

19. Dans un courriel du 27 décembre 2013, Llugdar précise : « Sur cet exemple nous constatons une succession de trois notes : *fa-sol-la* *b*. Jouée entièrement à l'intérieur du piano, la ligne mélodique est soulignée par plusieurs techniques de production du son qui dévoilent la mélodie en mouvement et en transformation constante. Quelques-unes de ces techniques présentes dans cet exemple sont : l'alternance des trémolos et de trilles entre deux ou trois notes, le degré de pression des doigts sur les cordes qui peut aller jusqu'au son étouffé, la position des doigts sur les cordes (près du chevalet, devant la cheville, etc.), laquelle détermine la présence des harmoniques plus au moins sonores et a ainsi une influence

siteurs extrêmement doués. Et merci également aux vidéastes Marc-Antoine Doyon, Johan Baron Lanteigne et leur équipe pour ces compositions visuelles très ludiques!

Aujourd'hui, c'est une fête, non seulement de ma musique, mais de « notre » musique : une fête des talents, une fête de la créativité. Par une générosité exemplaire, chaque compositeur a pris le temps de

sur le timbre des sons produits. On trouve également l'effleurement de deux ou de trois des cordes qui produisent normalement le son, les *pizzicatos* sur les cordes libres et la légère distorsion du son résultant de l'effleurement des cordes avec l'ongle. Les interventions des autres instruments sont une conséquence de cette ligne mélodique ; tout en renforçant le geste, elles fusionnent avec la mélodie principale du piano en apportant au son des changements de timbre et du dynamisme. »

20. Il s'agit du discours prononcé par Gougeon, après le concert du 8 novembre 2013.

fabriquer ce cadeau inestimable qu'est la musique issue de leur belle imagination ! Et quel talent ils ont !

Avec des prénoms comme Simon, Pierre et Mathieu, on pourrait croire qu'ils sont mes disciples... n'en croyez rien ! La règle d'or de mon enseignement est fondée sur l'émergence et le respect de la voix toute personnelle de chacun. Je me sens très privilégié d'avoir accompagné Analía, Marianne, André, Ashot, Simon,

Pierre et Mathieu où j'ai pu apprécier et mesurer, non seulement leur talent, mais leur humanité et leur richesse de cœur, autant dans les moments de doute et de fragilité que dans les moments plus jubilatoires où l'assurance et la confiance s'enracinent.

Sachez que cet hommage me touche profondément. Avec toute la chaleur de mon cœur, je vous dis : que le Soleil soit toujours avec vous !



De gauche à droite : Denis Gougeon avec Qian Jun et Jin Kai, les deux flûtistes qui ont créé *Toy (Music Box)*, lors d'une répétition à Shanghai en mai 2010. Photo : Marie-Danielle Parent.

Denis Gougeon : entre affect et narrativité

François-Hugues Leclair

La musique dit des choses sur les mots que les mots ne soupçonnent pas. Elle les dit dans le retrait de la parole. Autrement dit, elle agit plus qu'elle ne raconte. [...] Selon des principes quasi performatifs, elle raconte ce qu'elle est censée produire par le fait qu'elle agit, portée par un caractère indiscernable, entre affect et narrativité¹.

– Danielle Cohen-Levinas

La musique de Denis Gougeon sera étudiée ici dans une perspective qui privilégie les passerelles que tisse le compositeur entre musiques d'origines historiquement et/ou géographiquement éloignées. Bien que cette approche ne soit pas chez lui systématique, elle nous permettra de cibler un territoire particulier dans sa production créatrice, afin de mettre en relief l'importance fondamentale de deux dimensions qu'il reconnaît être omniprésentes dans son œuvre² : celle de l'affect³ et celle de la narrativité⁴.

L'affect, concept-clé de la philosophie de Spinoza (1632-1677), doit être distingué des termes plus courants d'affection ou d'affectivité, et se laisse mieux saisir par le verbe qui en découle, par exemple, le fait d'être affecté par un événement, ici par l'écoute d'une musique. Dans son œuvre majeure, *Éthique*⁵, Spinoza se penche sur les trois affects fondamentaux : le désir, affect essentiel, puis le couple joie/tristesse. De nombreux autres affects sont immédiatement dérivés de ces affects fondamentaux : amour/haine, inclination/aversion, dévotion/moquerie, etc. Nous tenterons pour notre part de mettre en lumière, dans la musique de Denis Gougeon, la manière dont ces concepts d'affect et de narrativité entrent en relation dans son langage et son discours.

C'est sur l'œuvre *Toy (Music Box)*⁶, composée en 2009-2010 pour deux flûtes de bambou (*dizis*⁷) et orchestre symphonique – qui a remporté le premier prix du Concours international de composition de Shanghai (2010)⁸ –, que portera la majeure partie de cet article. Mais en guise d'introduction, trois autres pièces seront brièvement commentées afin d'illustrer la manière

1. Cohen-Levinas, 1998b, p. 7.

2. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

3. « Nos affects se divisent en actions et en passions. Quand la cause d'un événement réside dans notre propre nature – plus particulièrement, notre connaissance ou nos idées adéquates – alors il s'agit d'un cas où l'esprit est actif. D'autre part, quand quelque chose arrive en nous dont la cause est extérieure à notre nature, alors nous sommes passifs. Habituellement ce qui se passe, aussi bien quand nous sommes actifs que quand nous sommes passifs, c'est un changement dans nos capacités mentales ou physiques, ce que Spinoza nomme "un accroissement ou une diminution de notre puissance d'agir" ou de notre "puissance à persévérer dans notre être". [...] Un affect est tout simplement un changement dans cette puissance, pour le meilleur ou pour le pire. Les affects qui sont dits actions sont des changements dans cette puissance qui ont leur source (ou leur "cause adéquate") dans notre

nature seule ; les affects qui sont dits passions sont les changements de cette puissance qui viennent de l'extérieur.» Nadler, 2003, p. 282.

4. En sémiologie, le concept de narrativité résume l'ensemble des traits caractéristiques de la narration, soit le récit d'une suite d'événements présentés dans une forme généralement littéraire, mais que l'on peut retrouver dans d'autres formes artistiques (peinture, musique, bande dessinée, etc.).

5. Cette œuvre la plus connue du philosophe hollandais a été rédigée entre 1661 et 1675, publiée uniquement à sa mort en 1677, puis interdite dès l'année suivante.

6. Commande du Concours international de Shanghai (2010) ; première audition le 4 mai 2010 par Qian Jun et Jin Kai (*dizis*) et l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, dir. François-Xavier Roth.

dont le compositeur intègre dans son travail des musiques préexistantes : *Voix-Vénus* (1990), pour voix (soprano ou ténor) et piano, sur un texte de Goethe ; *Un fleuve, une île, une ville* (1991-1992), pour orchestre symphonique ; *Chants du cœur* (2011-2012), pour violon et piano⁹.

Musiques du passé dans une musique du présent

Voix-Vénus est l'une des dix pièces du cycle des *Six thèmes solaires* composé dans le cadre du Concours de musique du Canada, pour l'épreuve Tremplin international. Dans cette pièce, Gougeon a voulu souligner son amour de la musique de Mozart en choisissant un texte de Goethe qui rend hommage à ce dernier¹⁰ :

Dans une splendeur solennelle,
Tu vas bientôt paraître à tout l'Univers.
Ta puissance est à l'œuvre dans l'empire du soleil.
Pamina et Tamino pleurent ;
Leur plus haut bonheur est étendu dans l'obscurité du tombeau¹¹.

Faisant écho à cette poésie, elle-même écho de Mozart, deux citations de *La flûte enchantée* (1791) sont habilement intégrées dans cette partition par Gougeon (mes. 42-45 et mes. 58-62).

FIGURE 1 Citation de *La flûte enchantée* dans *Voix-Vénus* (1990) de Denis Gougeon, pour voix (soprano ou ténor) et piano, mes. 42-47.

The image shows a musical score for measures 42-47 of 'Voix-Vénus'. It is for voice and piano. The tempo is 'Lento' and the style is 'parlé / spoken'. The voice part has lyrics: 'Pa - mi-na und Ta-mi-no wei-nen'. The piano part features a piano introduction (p) and a first ending (l.v.).

Pour chacun des deux derniers vers respectivement, Gougeon fait ainsi suivre le vers *chanté* (sur une musique originale) par le vers *parlé* avec, en arrière-plan, la citation de Mozart au piano, créant ainsi un sentiment d'écho venant du lointain, du temps passé. Les citations s'y intègrent d'autant mieux que le style musical de la pièce dans son ensemble est relativement classique : métrique régulière en 3/4 et 2/4 ; écriture pianistique légère et élégante ; harmonie essentiellement diatonique ; écriture vocale lyrique¹² faisant appel au figuralisme¹³. Gougeon décrit sa démarche en ces termes :

Dans ce poème, [Goethe] fait parler Pamina et Tamino qui pleurent la mort de Mozart. C'est en quelque sorte une mise en abîme où je rends hommage à Mozart à travers Goethe qui lui rend hommage à travers Pamina et Tamino (miroir de miroir). Je réalise donc une « mise en scène » de mon affection, de mon amour de la musique de Mozart, *via* d'autres regards et par le titre également, où Vénus est la déesse de l'amour. Et l'extrait de la musique de Mozart que j'utilise est un court extrait de l'air de Sarastro au moment où, dans l'opéra, il parle de sagesse, de réconciliation et console Pamina et Tamino¹⁴...

Un fleuve, une île, une ville fut composée à l'occasion du 350^e anniversaire de la fondation de Montréal. Lors d'une reprise de la pièce en 1997, François Tousignant, alors critique musical du *Devoir*, revient sur un passage qui illustre bien la manière dont Gougeon intègre une citation, cette fois provenant du patrimoine folklorique québécois :

La musique se cherche quelque part entre l'impressionnisme de *La mer* de Debussy et la musique symphonique de George Gershwin. Rien pour effaroucher le public, et une orchestration assez joliment tournée pour ne pas lasser. Le plus bel effet est certainement cette citation en harmoniques au violoncelle seul de *À la claire fontaine* sur un accord tenu par les contrebasses qui jouent elles aussi en harmoniques. Un genre de trouvaille intéressante et qui va donner le goût au public de poursuivre la découverte d'un nouveau répertoire¹⁵.

La dimension esthétique soulevée par le critique est ici fort pertinente car il est très probable que de nombreux auditeurs de cette pièce auront gardé

7. Le *dizi* est une flûte traversière chinoise de bambou utilisée tant dans la musique folklorique que dans l'opéra et au sein de l'orchestre symphonique. La plupart des instrumentistes professionnels en possèdent sept, un pour chacune des différentes tonalités, et pratiquent de nombreux modes de jeu contemporains tels que la respiration circulaire, le *flutterzunge*, les sons multiphoniques, les sons harmoniques, etc.

8. Voir un article d'actualité à ce sujet à : <www.nouvelles.umontreal.ca/campus/prix-et-distinctions/20100621-premier-prix-a-shanghai-pour-le-professeur-denis-gougeon.html> (consulté le 16 décembre 2013).

9. Pour plus d'informations sur les œuvres, voir le « Catalogue d'œuvres de Denis Gougeon » dans le présent numéro.

10. Gougeon, 1992, page de garde de la partition. Au sujet de la relation particulière que Denis Gougeon entretient avec la musique de Mozart, voir Leduc, 1999, p. 9.

11. « *In solcher feirlichen Pracht / Wirst du nun bald der ganzen Welt erscheinen / Ins Reich der Sonne wirkt deine Macht / Pamina und Tamino weinen / Ihr höchstes Glück liegt in des Grabes Nacht.* » Goethe, cité in Gougeon, 1992, p. 2 ; traduction libre issue de la partition.

12. *Voix-Vénus*, mes. 39-40 (*weinen*) et mes. 51-54 (*in des Grabes nacht*).

FIGURE 2 Citation de *À la claire fontaine* dans *Un fleuve, une île, une ville* (1991-1992) de Denis Gougeon, pour orchestre symphonique, mes. 263-271 (violoncelle solo et contrebasses div.).



13. « Figures musicales dont la disposition caractéristique et l'effet suggestif sont destinés à évoquer chez l'interprète et l'auditeur une image, un mouvement, un sentiment ou une idée exprimés par le texte qui est mis en musique ou qui inspire celle-ci. » Honegger, 1976, vol. 1, p. 374.

14. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

15. Tousignant, 1997, p. A8.

16. Voir à ce sujet : Leduc, 1999, p. 12.

17. Voici le début du texte de John Dowland : « *Flow, my tears, fall from your springs! / Exiled for ever, let me mourn; / Where night's black bird her sad infamy sings, / There let me live forlorn.* »

18. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

prioritairement ce passage en mémoire¹⁶. Par son utilisation de la citation dans ce contexte commémoratif, Gougeon revisite un procédé de composition éprouvé depuis des siècles dans la musique occidentale et qui consiste à intégrer dans une pièce originale des éléments populaires.

Ainsi, en choisissant d'inclure dans son œuvre commémorative *À la claire fontaine*, soit une des chansons folkloriques les plus célèbres, simplement harmonisée par la tenue d'un accord du premier degré avec septième et neuvième, Gougeon témoigne également d'une intention : celle d'inclure la mémoire musicale des auditeurs dans sa proposition artistique.

Quant à *Chants du cœur*, œuvre basée sur *Flow, my tears* (1600) du compositeur de la renaissance John Dowland, Gougeon explique que « ce sont en fait les paroles qui me suggèrent l'atmosphère et viennent donc colorer la pièce en tout ou en partie¹⁷ ». Il ajoute : « Pour le Dowland, ce sont les premières notes seulement qui apparaissent à l'occasion comme un fragment de douleur... cachée¹⁸. »

Ce troisième exemple (figure 3) d'utilisation de la citation confirme la dimension profondément émotionnelle que revêt ce procédé chez Gougeon.

FIGURE 3 *Flow, my tears* de John Dowland (mes. 1-2 ; 3A) et son intégration dans *Chants du cœur* de Denis Gougeon, pour violon et piano (mes. 1-24 ; 3B).

3A

Voix

Flow Down, my vain tears, lights, fall shine from you no springs! Ex - iled for ev - er, No nights are dark e -

3B

Vln.

Pno.

♩. + ♩. = 63

3C

Vln.

Pno.

"flow my tears"

Le titre de sa pièce et celui de la pièce de Dowland convergent très clairement, et on pourrait même percevoir dans le catalogue complet du compositeur une sorte de *puzzle* dont les titres s'éclaireraient les uns les autres d'une lumière teintée de multiples émotions: *Berceuse*, *Chants de la nuit*, *Clere Vénus*, *Complainte de la passion*, *Dialogues*, *Enfant de la terre et du ciel étoilé*, *An Expensive Embarrassment*, *Heureux qui, comme...*, *Jardin secret*, *Lamento/Scherzo*, *Lettre à un ami*, *L'oiseau blessé*, *Plaisirs d'amour*, *Pour un bouquet de roses*, *Suite privée: quatre propos et confidences*, *Voix intimes*, etc.

Toy (Music Box): primauté de la narrativité

Selon Gougeon, *Toy (Music Box)* est une œuvre qui comporte :

un déroulement dramatique, un scénario imaginé dès le départ et qui me sert de fil conducteur. Ce scénario me permet de construire des « moments » musicaux plus ou moins contrastés avec tous les moyens musicaux dont je dispose. J'agis donc comme le metteur en scène de ma propre musique¹⁹!

Dans cette œuvre vont converger plusieurs aspects déjà soulignés: l'*interculturalité* dans l'espace et le temps, par la citation et les variantes de celle-ci, l'importance accordée à l'*affect*, mais également la dimension *narrative*, autre dimension essentielle de la musique de Gougeon, par ailleurs une des (ré)ouvertures créatrices majeures de la postmodernité. Il est ainsi fort intéressant d'observer que de nombreux compositeurs de la jeune génération adoptent avec bonheur des formes narratives, ce qui se manifeste, entre autres, par la renaissance du genre de l'opéra et la floraison de multiples variantes entre théâtre et musique²⁰. L'un de ces compositeurs, Maxime McKinley, s'intéresse aux rapports entre l'intermédialité et la narrativité et discerne trois variantes majeures de la musique narrative :

- la musique *imitative*, au sens strict, qui imite les phénomènes sonores pris comme modèles (ex. : chants d'oiseaux, bruits de foule, etc.);
- la musique *descriptive*, qui transpose dans son propre domaine des sensations et des phénomènes non exclusivement sonores (ex. : variations de lumière, mouvements, vagues, nuages, etc.);
- la musique *représentative*, où les données de départ (thème, inspiration) ne suggèrent qu'un caractère expressif particulier, sans faire état d'imitation sonore ni de transposition recourant à des équivalences sensorielles²¹.

En ce qui concerne la catégorie de la musique *imitative*, Gougeon observe qu'effectivement, de tels exemples peuvent se trouver ça et là, « particulièrement dans les contes avec comédiens et/ou chanteurs²² », mais que ces

19. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

20. Voir à ce sujet: Cohen-Levinas, 1998a.

21. McKinley, 2008, p. 29.

22. *Ibid.*

23. Entretien de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

24. Denis Gougeon, *Lettre à un ami* (1986), pour cor anglais solo, flûte (et piccolo), synthétiseur Yamaha DX-7, piano, percussions, violon et violoncelle.

25. Entretien de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012. Denis Gougeon, *Jeux de cordes* (1995), pour quatuor à cordes. *4 jeux à 5* (2001), pour quintette à vent. *Quatre inventions* (2006), pour quatuor de saxophones.

26. McKinley, 2008, p. 30-32; des exemples de compositeurs donnés par l'auteur dans sa thèse afin d'illustrer ces différentes catégories sont indiqués ici entre parenthèses.

exemples, en outre très circonscrits et très brefs, visent à suppléer à des effets sonores tels les bruitages utilisés au théâtre et au cinéma.

Quant à la musique *descriptive*, Gougeon note que cela « dépend toujours du contexte de la commande, de l'instrumentation ». Il précise également :

Cela opère comme un stimulus, à la fois de l'intelligence et de l'imagination, et donne une forme temporelle : par exemple, *Primus tempus* (1993), pour orchestre, qui est construit sur l'idée de la circulation de la sève dans un arbre (la végétation en général) et suggère le printemps (*primus tempus* = premier temps = printemps). Même chose pour *Phénix* (2009-2010), construit sur le cycle naissance-envol-mort et renaissance, *ad infinitum*²³...

Enfin, Gougeon confirme la présence de musique dite « représentative » dans certaines de ses œuvres « qui font appel à un scénario d'enchaînements d'événements qui n'évoquent pas de sensations, mais plutôt des "conversations" ». C'est par exemple le cas de *Lettre à un ami*²⁴, « où le cor anglais soliste "écrit" une lettre musicale à un destinataire imaginaire ou réel ». Mais, dans cette même œuvre, on passe du représentatif au descriptif : « Ce sont ces allers-retours qui façonnent ma musique en général et lui donnent une personnalité. Mais beaucoup de mes œuvres sont "purement" instrumentales au sens ludique, comme *Jeux de cordes*, *4 jeux à 5* et *Quatre inventions*²⁵. »

Poussant plus loin la réflexion, McKinley propose ensuite de distinguer différentes manifestations de la narration musicale, d'une part selon qu'elle se situe au niveau du contenu ou de l'enveloppe et, d'autre part, selon sa perceptibilité par l'auditeur²⁶ :

- *Musique à contenu narratif perceptible* : musique dont l'élaboration se rattache volontairement, et de manière perceptible, à un modèle extramusical (Mahler) ;
- *Musique à contenu narratif non perceptible* : musique dont l'élaboration se rattache volontairement, sans que cela soit perceptible à l'écoute, à un modèle extramusical (Bach) ;
- *Musique à enveloppe narrative sans contenu narratif* : musique qui donne le sentiment de raconter quelque chose d'extramusical sans utiliser d'argument extramusical (Beethoven) ;
- *Musique à enveloppe narrative avec contenu narratif* : musique qui donne le sentiment de raconter quelque chose d'extramusical et qui se base effectivement sur un argument extramusical (Wagner).

Reconsidérant sous cet angle les différentes pièces de Gougeon présentées en introduction, les citations – Mozart dans *Voix-Venus*, *À la claire fontaine*

dans *Un fleuve, une île, une ville* et Dowland dans *Chants du cœur* – relèveraient ainsi de la première catégorie, car dans toutes ces œuvres le contenu « extramusical » est constitué de souvenirs, se manifestant ici paradoxalement dans des réminiscences de musiques du passé et/ou du lointain. C'est également le cas pour l'œuvre qui fera l'objet du reste de cet article et qui se sert elle aussi de renvoi musical significatif. En effet, le point de départ de *Toy (Music Box)* se trouve dans la mélodie originelle chinoise « Le paysage de Wuxi », qui figurait parmi les huit thèmes proposés dans les règlements du Concours international de composition de Shanghai²⁷.

Voici en quels termes Gougeon présente l'œuvre aux auditeurs dans les notes de programme et dans la page de garde de la partition d'orchestre :

La première fois que j'ai écouté [« Le paysage de Wuxi »], j'ai été profondément séduit par la sensualité et l'évocation présentes dans cette musique magnifique. Je me suis mis à imaginer que cette musique pourrait être enfermée dans une boîte à musique. Ainsi, en l'actionnant, elle déclencherait tout un monde de souvenirs et d'émotions propres à chacun. J'ai choisi de faire jouer deux flûtes de bambou (*dizis*), comme si deux personnes observaient un paysage et qu'elles le commentaient tour à tour. Au tout début, on y entend la pulsation d'une horloge (deux *wood-blocks*), comme une machine à remonter dans le temps, celui de nos souvenirs. C'est ainsi que la musique oscille entre les duos, qui sont de véritables dialogues, et le monde évoqué qui est représenté par l'orchestre. On pénètre ainsi dans un monde imaginaire où se font entendre d'autres dialogues de flûtes de même que l'apparition d'une autre musique « mécanique » qui déclenche d'autres souvenirs... À la fin, les deux flûtes jouent une mélodie toute simple accompagnée par l'orchestre qui émerge de leurs souvenirs profondément enfouis. Et vous, cher auditeur, qu'y aurait-il dans votre boîte à musique ? Quelle musique et quels souvenirs aimeriez-vous y mettre²⁸ ?

L'œuvre s'ouvre avec un geste imitant le son d'une boîte à musique dont on remonterait le ressort : trois courts roulements aux crécelles, suivis d'un bref remous aux cordes se stabilisant sur une quinte *do-sol* installant la tonalité de *do*, tonique qu'on retrouvera tout au long de la pièce. La mélodie chinoise égrenée au célesta semble ainsi sortir d'une boîte à musique, dont le bruit des lamelles métalliques est imité par une harmonie pentatonique dont chacune des notes est ornée par un saut d'octave²⁹ (figure 4).

Comme le compositeur veut ouvrir un monde de souvenirs, un autre geste imitatif est immédiatement enchaîné : celui d'une pulsation d'horloge (équivalente à la noire à soixante) donnée par les *wood-blocks* dès la mesure 10, qui va littéralement faire surgir du passé les deux flûtes de bambou.

Il est très intéressant à ce moment de constater que, une fois la mélodie chinoise entendue dans l'introduction au célesta, Gougeon va faire entrer

27. Wuxi est une ancienne ville industrielle chinoise séparée en deux par le lac Tai Hu. Les lieux sont notamment prisés pour la beauté et la sérénité du paysage, la proximité des îles Yuantou Zhu (« Îlot-à-la-tête-de-tortue ») et Taihu Xiandao (« Îles-des-divinités »). La mélodie folklorique du « Paysage de Wuxi » est actuellement bien connue en Chine grâce à de nombreux arrangements pour toutes sortes d'instruments et orchestrations. Il est possible d'entendre ce thème à l'orchestre symphonique, par exemple, à l'adresse suivante : <www.amazon.co.uk/Wuxi-Scenery/dp/Boo5TRDIXK> (consulté le 16 décembre 2013).

28. Gougeon, 2010, page de garde de la partition d'orchestre.

29. *Toy (Music Box)*, mes. 3-9 ; on retrouvera un effet imitatif du même genre au *dizi 2* (qui accompagne la mélodie donnée au *dizi 1*), mes. 99-102, puis mes. 106-113, de même qu'aux bassons, dans un caractère plus cocasse, mes. 103-104.

FIGURE 4 Mélodie du « Paysage de Wuxi » dans *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon, mes. 1-9 (célesta et cordes).

The musical score for Figure 4 consists of three staves. The top staff is for the Ratchet, with a tempo marking of ♩ = 40 and a *rall.* marking. The middle staff is for the Celesta (Cél.), with a tempo marking of ♩ = 60 and a *rall.* marking. The bottom staff is for the Strings (Cordes), with a tempo marking of ♩ = 50 and a *rall.* marking. The score includes dynamic markings of *f* and *pp*. The tempo markings change to ♩ = 40 and ♩ = 120 in the final measures. The melody is titled 'mélodie du Paysage de Wuxi'.

les flûtes chinoises dans son propre monde musical plutôt que de se borner à varier la mélodie originelle. D'entrée de jeu, les *dizis* vont sortir du pentatonisme simple du départ et, par un jeu de dialogue avec des notes ornementales idiomaticques à l'instrument, vont enrichir progressivement leur palette de hauteurs jusqu'au total chromatique, dans une agitation croissante et une augmentation de la densité d'événements qui va aller jusqu'au dérèglement de l'horloge³⁰.

30. *Toy (Music Box)*, mes. 10-36.

Toy (Music Box) s'articule autour d'un enchaînement narratif de tableaux bien délimités par un parcours à travers différentes échelles harmoniques (figure 5).

FIGURE 5 Forme générale de *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon.

Sections	Échelle harmonique	Mesures
Première partie		
Introduction	Do majeur	1-9
1 ^{er} Tableau	Chromatique (total chromatique atteint mes. 22)	10-36
Transition	Do majeur (I, V/V)	37-40
2 ^e Tableau	Octatonique	41-60
3 ^e Tableau	Octatonique	61-77
4 ^e Tableau	Octatonique + pédale de <i>do</i> (contrebasses)	78-87
5 ^e Tableau	Octatonique (clarinettes) + pentatonique (bois, <i>dizi</i>)	88-120

Transition	Chromatique	121-124
1 ^{re} Cadenza	Pentatonique vers octatonique (<i>dizi</i>)	125-141
1 ^{er} Final ³¹	Octatonique vers <i>do</i> majeur (coda avec demi-cadence)	142-158
Deuxième partie		
Transition	Chromatique (accord à 12 sons aux cordes)	159-162
2 ^e Cadenza	Chromatique (<i>dizi</i>)	163 (lettre K)
Introduction	Chromatique vers <i>do</i> majeur	164-174
6 ^e Tableau	<i>Do</i> mineur	175-190
Transition	Chromatique	191-195
3 ^e Cadenza	Pentatonique vers octatonique (<i>dizis</i>)	196-199
7 ^e Tableau	Octatonique (bois, célesta, cordes) + <i>do</i> majeur (cuivres)	200-217
2 ^e Final	Octatonique fondé sur <i>do</i> , ultime descente chromatique	218-223

Interrelations des échelles harmoniques

Sur le plan harmonique, la forme s'articule autour d'échelles que Gougeon mettra en relations un peu à la manière de ces poupées russes qui s'emboîtent les unes dans les autres. L'échelle la plus simple, à la source de toutes les autres, est justement la gamme pentatonique fréquemment utilisée en Chine. C'est celle dans laquelle est exposé le thème du « Paysage de Wuxi³² », de forme binaire : au ton de *do*, note polaire de l'œuvre, pour l'antécédent (mes. 3 à 6), *do, ré, mi, sol, la* ; puis au ton de la dominante pour le conséquent (mes. 7 à 9), *sol, la, si, ré, mi*.

Dans la première *cadenza* pour les deux *dizis*, différentes transpositions de cette gamme se succèdent ainsi rapidement jusqu'à aboutir à l'échelle octatonique, autre mode très présent dans *Toy (Music Box)* (figure 6).

Dans les deux dernières mesures, le compositeur tire ainsi parti d'une autre passerelle entre échelles sonores pour élargir sa palette harmonique au mode octatonique.

Prenant comme point de départ l'accord de septième sur le sixième degré dans la tonalité de *do* majeur (*la-do-mi-sol*), et lui superposant le même accord transposé à la quinte diminuée (*mi b-sol b-si b-ré b*), il obtient l'échelle octatonique³³. Le compositeur n'hésite donc pas à intégrer dans son langage des éléments du système tonal, autre trait caractéristique de la postmodernité, dans le sens intertextuel du terme (*Sinfonia* de Berio en étant l'emblème).

Le mode pentatonique peut être obtenu par la superposition des cinq premières quintes du cycle : *do, sol, ré, la, mi*. Ce mode est inclus dans le mode heptatonique qui s'obtient en ajoutant une quinte à chaque extrémité, afin d'obtenir *fa, do, sol, ré, la, mi, si*, ce qui permet d'enchaîner facilement les

31. La première version de l'œuvre (celle présentée par Denis Gougeon dans le cadre de la première étape du concours, entre compositeurs canadiens) se terminait avec ce final. Ayant gagné cette première étape, le compositeur a dû par la suite compléter l'œuvre par une seconde partie afin de se porter candidat pour l'étape internationale du concours, qu'il remporta également.

32. Voir figure 4 ; puis également aux *dizis*, mes. 92 à 113.

33. Voir également la superposition de ces deux accords de septième, respectivement aux xylophone et célesta, d'une part, et aux marimba et vibraphone, d'autre part, mes. 61-77. On peut remarquer la qualité de l'orchestration dans ces deux combinaisons de claviers à lames de bois et à lames métalliques.

FIGURE 6 Enchaînement des échelles harmoniques dans *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon, mes. 125-141 (*dizis*).

Mesures	Hauteurs	Échelle harmonique
125-126	<i>sol - la - do# - mi b</i>	Issue de la gamme par tons
127-128	<i>do - ré - mi - sol - la</i>	Pentatonique (ton originel)
129	<i>do - ré - mi b - sol - la b</i>	Pentatonique (ton originel)
130-131	<i>do - ré - mi - sol - la</i>	Pentatonique
132-133	<i>do - ré - mi - sol - la</i> + <i>ré b - mi b</i>	<i>Dizi</i> 1 : pentatonique <i>Dizi</i> 2 : notes modulantes vers mes. 134-35
134-135	<i>do - ré - mi - sol - la</i> <i>sol b - la b - si b - ré b - mi b</i>	<i>Dizi</i> 2 : pentatonique <i>Dizi</i> 1 : pentatonique (transposé)
136-137	<i>sol - la b - do# - ré</i>	Transition vers l'octatonique
138-141	<i>do - do# - mi b - mi - fa# - sol - la - si b =</i> <i>la - do - mi - sol +</i> <i>mi b - sol b - si b - ré b</i>	Octatonique = deux accords de septième (un <i>dizi</i>) (l'autre <i>dizi</i>)

deux échelles en gardant une sensation de polarité autour du ton de *do*, comme le pratique Gougeon à plusieurs reprises dans *Toy (Music Box)* (voir figure 5).

Enfin, le compositeur parvient à élargir sa palette jusqu'à l'utilisation du total chromatique. Un exemple de cette progression se trouve à la fin de la première partie lorsque l'accumulation orchestrale qui suit la *cadenza* des *dizis* va culminer d'abord à la mesure 151 dans un accord quasi-octatonique (il n'y manque que le *do#*) : *do*-[...] *mi b - mi - fa# - sol - la - si b*. L'arpégiation suivante d'un accord de *do* majeur aux cordes et aux *dizis* crée un contraste surprenant qui sert de transition vers l'accord final de cette partie, construisant à partir de la dominante *sol* un accord qui empile progressivement aux cordes le total chromatique, point d'orgue terminant cette première partie dans un sentiment de suspension³⁴.

Il faut également noter que Gougeon utilise aussi le mouvement chromatique dans cette image de la boîte à musique dont le ressort arrive en fin de tension, à plusieurs reprises dans la pièce, à chaque fois aux instruments à vents (mes. 121-124, 173-174, 191-193, 222-223).

Un dernier exemple de passerelle harmonique entre échelles sonores se trouve à la toute fin de *Toy (Music Box)*, lorsque le mode pentatonique originel (*do, sol, ré, la, mi*) se transforme en échelle octatonique par la double altération du *ré* (ajout de *ré b* et de *ré#*) et l'ajout de la sensible inférieure du

34. *Toy (Music Box)*, mes. 159-162, cordes. Le même accord de 12 sons se retrouve également comme harmonie de transition avant la troisième *cadenza* de *dizis* aux mesures 194-195.

FIGURE 7 Illustration musicale du ressort qui se détend dans *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon, mes. 222-223 (bois).

♩ = 60

222

Fl. 1-2 *mf* *p* *rall.* à 2

Htb. 1-2 *f* *p*

Cl. 1-2 *f* *p*

Cl. b. *f* *p*

sol (fa \sharp) et de la sensible supérieure du *la* (*si* b), pour obtenir *do-ré* b, *mi* b-*mi*, *sol* b-*sol*, *la*-*si* b.

Cette structuration limpide de la forme autour de correspondances harmoniques aisément perceptibles s'inscrit dans une préoccupation plus globale concourant à une meilleure intelligibilité, qualité indissociable de la nature narrative de la musique selon le philosophe et poète Michel Deguy³⁵.

35. Deguy, 1998, p. 15.

À ce titre la musique de Denis Gougeon est tout à fait exemplaire ; ce que Deguy nomme dans son article le « séquentiel narrable » d'un morceau, c'est-à-dire ce que l'auditeur en mémorise pendant et après l'audition, est mené de main de maître par le compositeur, à la fois dans la lisibilité harmonique et dans la prégnance de l'élément mélodique.

Denis Gougeon se situe ainsi dans la continuité de la démarche non dogmatique entrouverte par Michel Longtin, une démarche semblable à celle défendue par le compositeur François Paris, contemporain des deux précédents :

Notre génération de compositeurs a la chance unique de ne plus devoir se confronter à quelque dogme que ce soit. Nous ne travaillons plus pour nourrir telle ou telle théorie, mais bien plutôt pour apprendre à manier les différents outils que ces diverses techniques ont pu générer. Dès lors, toutes les démarches narratives semblent possibles, toutes les confrontations entre la narrativité imaginaire et la narrativité issue du langage utilisé semblent l'être aussi³⁶.

36. Paris, 1998, p. 122.

37. Bouretz, 1998, p. 53.

38. Au sujet de l'importance de la mélodie chez Gougeon, voir Leduc, 1999, p. 9.

39. Bloch, 1976, p. 179.

« La musique : une herméneutique des affects d'attente³⁷ ? »

Il y a bien un autre aspect de la musique de Gougeon qui s'inscrit dans ce parti-pris pour l'intelligibilité, et c'est la place que le compositeur accorde à la mélodie³⁸ – dans la foulée d'un Claude Vivier –, ce phénomène le plus universellement humain, comme la qualifiait Claude Levi-Strauss, cette « sorte de passage de la tension sonore du monde physique au monde psychique », tel que souligné par le philosophe Ernst Bloch : « Le fait que chacun des sons laisse déjà pressentir acoustiquement le suivant se fonde dans la qualité anticipante de l'homme, et dès lors dans l'expression qui, en premier lieu, est celle de l'*Humain*³⁹. »

Sans être omniprésente – plusieurs passages chez Gougeon s'échafaudant autour de masses sonores, de blocs en découpages, de progressions purement harmoniques, etc. –, la mélodie reste chez lui un élément structurant de l'écriture musicale. Mais le compositeur n'utilise pas la mélodie comme une cellule germinale qui contiendrait tous les développements ultérieurs, comme dans l'approche beethovénienne. Dans *Toy (Music Box)*, la mélodie du « Paysage de Wuxi » est un élément déclencheur de souvenirs plutôt qu'un thème qui se transforme selon des procédés d'écriture (travail motivique, mélodique, harmonique, etc.) et c'est tout au long de la pièce que peut être ressentie cette dimension structurante. On s'approche plutôt ici, d'une certaine manière, de l'« idée fixe » berliozienne qui se teinte, au fil de la *Symphonie fantastique* (1830), des différents éclairages se succédant au cours du récit autobiographique du compositeur romantique.

La ligne mélodique se révèle ainsi le fil d'Ariane par excellence du phénomène musical et Denis Gougeon en utilise la capacité d'être à la fois réminiscence du passé et anticipation de l'avenir. C'est en effet par une grande courbe mélodique en *do* mineur et en valeurs longues, confiée au vaste souffle des deux *dizis*, qu'il va donner une impulsion forte à la deuxième partie de *Toy (Music Box)*, qui culminera dans le bouquet final du dernier tableau (mes. 180-191, 207-215).

Interculturalité

Le concept même du Concours international de composition de Shanghai appelait cette dimension interculturelle fortement présente dans *Toy (Music Box)* ; cette interculturalité est ici pleinement assumée par Denis Gougeon dans le sens d'un véritable échange entre les cultures (ici, chinoise et occidentale), de même qu'entre les artistes présents.

Si le compositeur ne développe pas le thème du « Paysage de Wuxi », il l'emmène néanmoins dans plusieurs espaces de son propre imaginaire. Tel

que décrit précédemment (figure 4), la mélodie chinoise est apparue d'entrée de jeu drapée dans les couleurs d'une boîte à musique. Denis Gougeon déploie ensuite d'autres souvenirs naissant de ce déclenchement initial avant de laisser revenir subrepticement la mélodie harmonisée (essentiellement en tierces) aux deux *dizis* dans le mode octatonique (mes. 70-77). La mélodie, déployée dans ce nouvel espace harmonique, semble dévoiler de nouvelles richesses, à la manière d'un récit entendu dans un autre contexte, reçu et revisité par une nouvelle sensibilité, en fait celle du compositeur occidental qui accueille ce thème dans un espace autre, le sien. Le compositeur terminera même la pièce par une coda dans laquelle les deux flûtes de bambou, doublées par les violons et le célesta, égrèneront le thème harmonisé dans ce mode octatonique, sur une simple pédale de *do*, se terminant sur un ultime ralentissement de la boîte à musique (mes. 218-223).

Même lorsque le thème est proposé dans son harmonie originale pentatonique, il s'intègre dans l'univers personnel du compositeur issu de la culture occidentale; par exemple, dans le cinquième tableau de la première partie, le thème aux deux *dizis* émerge par bouffées entre des blocs orchestraux aux découpages très stravinskiens (figure 8).

Ici, ce sont véritablement les flûtes de bambou qui influencent l'orchestre par leurs ornements typiques transmises, par exemple, aux clarinettes (mes. 89-90, 96-97, 114), puis, de manière plus humoristique, aux bassons et à la clarinette basse (mes. 103-104), tandis que se déploient des arabesques aux flûtes.

L'interculturalité ne s'arrête pas non plus à la partition; en fait, elle se nourrit de la découverte de la Chine par le compositeur et, surtout, de la rencontre des interprètes, Qian Jun et Jin Kai, virtuoses de la flûte de bambou au plus haut niveau de la scène musicale chinoise, qui ont fait découvrir leur

FIGURE 8 Réapparition du thème du « Paysage de Wuxi » dans *Toy (Music Box)* de Denis Gougeon, 5^e tableau, mes. 92-95.

(♩ = 108)
 92
 Dizi 1
 Dizi 2
 mélodie du Paysage de Wuxi

40. Entretiens de l'auteur avec Denis Gougeon, février-mai 2012.

instrument au musicien québécois, et ont réciproquement découvert eux-mêmes de nouveaux espaces à habiter de leur souffle⁴⁰.

Ici encore, la démarche de Denis Gougeon est imprégnée de cette dimension fondamentale qu'est la relation humaine, en particulier avec les interprètes :

[...] il y a une part d'affectivité qui se transmet dans une œuvre. Pas seulement de l'affectivité, mais une sorte d'énergie. On fait vibrer quelque chose. Donc, oui, il y a une communication. Mais ma communication première et essentielle, elle est avec les interprètes qui sont des ambassadeurs privilégiés. À travers eux, ils vont restituer au public ma musique tout en y mettant le meilleur d'eux-mêmes⁴¹.

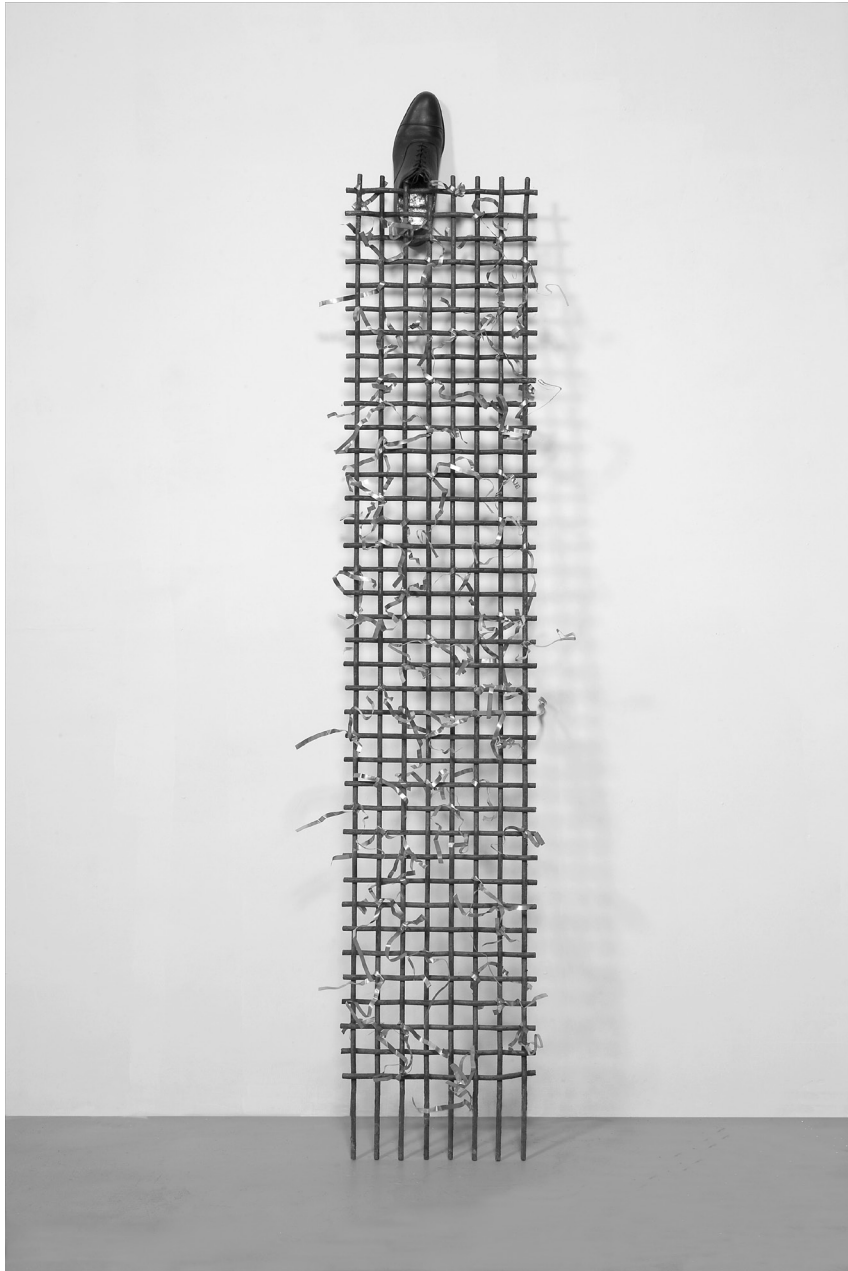
41. Leduc, 1999, p. 9.

En arrivant au terme de cette analyse, il est important d'en mesurer l'enjeu, qui est sous-tendu par un constat étonnant : bien que Denis Gougeon soit un des compositeurs contemporains les plus joués sur la scène québécoise, très peu d'articles ont été consacrés à son œuvre. Serait-ce, du moins en partie, une conséquence de la nature même de sa création ? À la lumière de notre étude, il ressort en effet que cette musique n'est pas fondée au point de départ sur un système, mais se déploie plutôt selon un principe fondamental pour ce compositeur, soit la primauté de l'affect transmis par son discours, qui possède fréquemment une dimension narrative. Visiblement, cette approche créatrice plaît au public mélomane ; il nous apparaît important qu'elle intéresse également les analystes, au beau risque d'y (re)découvrir que la musique ne se résume pas aux systèmes.

BIBLIOGRAPHIE

- BLOCH, Ernst (1976), *Le principe espérance*, tome III, Paris, Gallimard.
- BOURETZ, Pierre (1998), « La musique : une herméneutique des affects d'attente ? », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 45-60.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (1998a), « Le temps de la narrativité musicale : l'affect conteur », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 35-44.
- COHEN-LEVINAS, Danielle (1998b), « Prélude », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 7-9.
- DEGUY, Michel (1998), « De la musique avant toute chose », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 13-23.
- GOUGEON, Denis (1991-1992), *Un fleuve, une île, une ville*, partition musicale, Montréal, Centre de musique canadienne.
- GOUGEON, Denis (1992), *Voix-Vénus*, partition musicale, Verdun, Musigraphe.
- GOUGEON, Denis (2010), *Toy (Music box)*, partition musicale, Montréal, Centre de musique canadienne.
- GOUGEON, Denis (2011-2012), *Chants du cœur*, partition musicale, Montréal, Centre de musique canadienne.

- HONEGGER, Marc (1976), « Figuralisme », in Marc Honegger (éd.), *Dictionnaire de la musique - Science de la musique*, vol. 1, Paris, Bordas, p. 374-376.
- LECLAIR, François-Hugues (2012), Entretiens avec Denis Gougeon, Montréal (février-mai).
- LEDUC, Jean-Yves (1999), « Entretien avec Denis Gougeon », *Con Tempo*, vol. 1, n° 1 (novembre-décembre), p. 8-13.
- MCKINLEY, Maxime (2008), « Intermédialité et composition musicale ; les arts visuels, la littérature et le cinéma comme fondements d'une musique narrative », thèse de doctorat, Université de Montréal.
- NADLER, Steven (2003), *Spinoza*, Paris, Bayard.
- PARIS, François (1998), « Narrativité musicale : le miroir des signes détournés, l'image des phrases déployées », *Rue Descartes*, n° 21 (« Musique, affects et narrativité » ; septembre), p. 115-122.
- [s.a.] (2010), « Premier prix à Shanghai pour le professeur Denis Gougeon », <www.nouvelles.umontreal.ca/campus/prix-et-distinctions/20100621-premier-prix-a-shanghai-pour-le-professeur-denis-gougeon.html> (consulté le 16 décembre 2013).
- TOUSIGNANT, François (1997), « Exercice en trois mouvements », *Le Devoir*, Montréal (21 janvier), p. A8.



Michel Goulet, *Deux pas (Two Steps)*, 2007. Acier patiné, cuivre et objet, 205 × 40 × 30 cm.

ACTUALITÉS

À la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie : dix ans de séminaires mamuphi

(dir. Moreno Andreatta, François Nicolas et Charles Alunni)

Sampzon, Delatour France ; Paris, Ircam-Centre Pompidou, 2012, xi, 273 pages.

Compte rendu de Mathieu Bélanger

L'ouvrage *À la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie : dix ans de séminaires mamuphi* veut souligner, comme l'indique son sous-titre, les dix ans du séminaire *mamuphi*. En préface, Moreno Andreatta, François Nicolas et Charles Alunni présentent ce séminaire comme un « lieu singulier où mathématiques, musique et philosophie viennent se frotter, s'entrechoquer, se pincer, se faire résonner comme si chacune des disciplines devenait ici un instrument susceptible d'être frotté, frappé, pincé ou soufflé par les deux autres¹. » Cette description suggère une volonté de décloisonner les disciplines et de mettre de l'avant une réflexion transdisciplinaire.

Un cadre théorique en guise d'ouverture

Le livre s'ouvre sur un texte de quelque 50 pages de François Nicolas, intitulé « De trois manières de théoriser la musique avec les mathématiques (Petit bilan d'une décennie *mamuphi* 2001-2011) » (p. 3-47), dans lequel l'auteur présente un cadre théorique devant permettre de comprendre et distinguer trois approches



de la question de la théorisation mathématique de la musique. Ce faisant, il permet également au lecteur de cerner l'esprit du séminaire qui est décrit comme suit : « théoriser la musique avec les mathématiques en éclairant les conditions philosophiques d'un tel "avec"² ».

Les trois manières de théoriser la musique avec les mathématiques distinguées par Nicolas sont les suivantes :

1. Une manière appelée « musicologique », qui se caractérise par l'application de théories mathématiques existantes à la musique. Cette manière a pour cible la musique dans la mesure où elle vise à dégager de nouveaux savoirs musicaux. La *music theory* américaine est prise comme cas type.
2. Une manière qualifiée de « mathématicienne », qui cherche à formaliser des théories musicologiques en termes mathématiques. La cible est ici les mathématiques elles-mêmes, puisque les nouveaux savoirs auxquels la formalisation pourrait donner lieu relèveraient de ces dernières. Le *Journal of Mathematics and Music* serait typique de cette approche.
3. Une manière qui serait, quant à elle, « musicienne », et que Nicolas décrit comme « [prenant] la forme d'une expérimentation inventant simultanément son modèle et sa formalisation » et « ne [visant] ni des savoirs exogènes sur la musique, ni des développements mathématiques propres mais une meilleure compréhension, en *intériorité subjective*, de la pensée musicale³ ».

Le cadre théorique proposé par Nicolas est fourni par cette branche des mathématiques qu'est la théorie des catégories. Sans entrer dans les détails, la théorie des catégories fut développée par les mathématiciens Saunders Mac Lane et Samuel Eilenberg, au début des années 1940, dans le contexte de leurs recherches en topologie algébrique. De nos jours, elle trouve des applications dans plusieurs domaines des mathématiques, mais aussi en physique, en informatique théorique, etc.

De manière informelle, une catégorie peut être vue comme une structure abstraite. Par rapport à la théorie des ensembles, l'originalité de la théorie des catégories est de s'intéresser aux relations entre les objets par opposition aux objets eux-mêmes et à leurs propriétés. Ces relations sont appelées des morphismes ou, plus familièrement, des flèches. En ce sens, la théorie des catégories est fondamentalement algébrique.

La proposition de Nicolas est d'utiliser ce cadre théorique pour penser la relation entre la musique et les mathématiques. Plus précisément, il propose de modéliser cette relation d'après celle existant entre une théorie et un modèle. La musique devrait donc être comprise comme un modèle des mathématiques :

L'idée générale est de mettre en rapport deux domaines de pensée hétérogènes et disjoints (respectivement nommés « modèle » et « théorie », correspondant ici à la musique et aux mathématiques) selon le schéma suivant : Le [*sic*] *modèle* (ici la musique) est constitué d'entités « A », « B », « C » et de valeurs de vérité attachées à chacune de ces entités. [...] À chaque entité « A » du modèle, on associe, par une « formalisation », une entité « x » du second domaine appelé « théorie » (ici les mathématiques). Inversement, à chaque entité « z » de la théorie, on associe une entité « E » du modèle par une « interprétation »⁴.

Ce que sont ces entités musicales n'est pas spécifié, mais dans la mesure où il est présupposé que des valeurs de vérité leur sont attachées, il semble qu'elles doivent être des propositions ayant un sens dans le domaine « musique ».

L'idée serait de parvenir à tracer des flèches entre les objets du domaine « musique » en utilisant les flèches déjà existantes entre les objets du domaine « mathématiques » de même que la relation entre ces deux domaines. Étant donnée une entité musicale A, celle-ci peut être formalisée en une entité mathématique x. Dans la mesure où il est possible de déduire un objet mathématique à partir de x, il suffit ensuite d'interpréter musicalement pour obtenir une entité musicale

B. Il en résulte que les entités musicales *A* et *B* sont désormais liées.

Pour Nicolas, la question qui se pose alors est celle du statut de ces flèches entre entités musicales : sont-elles des transformations déjà connues (variation, progression harmonique, etc.) ou sont-elles arbitraires ? Si le premier cas s'avérait, les deux premières manières de théoriser la musique avec les mathématiques deviendraient deux processus réciproques ou, dans le langage de la théorie des catégories qu'utilise Nicolas, adjointes. Il serait alors possible de passer du domaine « musique » au domaine « mathématique » de manière naturelle, mais surtout féconde.

Ce cadre théorique est utilisé par l'auteur afin d'interpréter les trois manières de théoriser la musique avec les mathématiques comme suit :

1. la première manière interprète les mathématiques dans la musique ;
2. la deuxième manière formalise la musique dans les mathématiques ;
3. la troisième manière analyse des questions musicales en établissant des analogies avec des théories mathématiques.

La suite du texte présente trois exemples correspondant à chacune des approches possibles. Ainsi, la théorie transformationnelle de David Lewin relèverait de l'interprétation des mathématiques dans la musique. À l'opposé, le topos de la musique de Guerino Mazzola serait un exemple de formalisation de la musique dans les mathématiques. Finalement, les propres travaux de Nicolas illustreraient la troisième.

Le cadre théorique mis de l'avant par Nicolas ne peut manquer de susciter la curiosité de quiconque est intéressé par la musique, la théorie des catégories et la philosophie. Il s'en dégage pourtant l'impression qu'il repose sur une analogie informelle avec la théorie des catégories. Autrement dit, cette dernière y serait utilisée informellement davantage comme un

langage permettant d'exprimer certaines idées à propos du rapport entre musique et mathématiques que comme une machinerie pouvant être mise en œuvre de manière effective. Dans la même veine, la présentation du cadre théorique donne l'étrange impression qu'il relève lui-même de la troisième manière de théoriser la musique avec les mathématiques.

Musique, mathématiques et philosophie

Les autres contributions sont, à l'exception de la toute dernière, regroupées en trois grandes parties correspondant à chacune des disciplines que le séminaire *mamuphi* veut mettre en relation.

La première partie contient des textes de Moreno Andreatta (p. 51-74), Guerino Mazzola et Joomi Park (p. 75-83), Thierry Paul (p. 85-96), Yves Hellegouarch (p. 97-100) de même que Franck Jedrzejewski (p. 101-105) dans lesquels sont analysés des aspects théoriques, analytiques ou compositionnels de la musique. Ces textes risquent d'intéresser davantage le théoricien de la musique, voire le philosophe de la musique familier avec les questions abordées. Pour le mathématicien ou philosophe, le propos théorique de ces textes sera sans doute inaccessible et les enjeux mathématiques et philosophiques trop diffus pour s'imposer.

La deuxième partie renvoie au volet mathématique du séminaire. Les articles de cette partie se divisent en deux classes. Premièrement, les contributions d'Yves André et de Pierre Lochak ont plus à voir avec la philosophie des mathématiques qu'avec les mathématiques elles-mêmes. Dans « Le problème de l'orientation dans la pensée mathématique et l'art des conjectures » (p. 109-122), André aborde la notion de conjecture en mathématiques. Il y défend la thèse que ce sont les conjectures qui rendent possible l'orientation dans la pensée mathématique. Son propos est intéressant, mais il risque d'être une suite d'évidences aux yeux du mathématicien et de laisser sur son appétit le

philosophe qui espérait y trouver une analyse systématique et exhaustive du rôle des conjectures en mathématiques. Pour sa part, Lochak déplore le traitement réservé aux mathématiques en philosophie analytique dans un texte ayant pour titre « Que faire, aujourd’hui, des mathématiques ? » (p. 124-132).

Deuxièmement, les textes de René Guitart (p. 133-147), Jean Bénabou (p. 149-159), Francis Borceux (p. 161-176) et Stéphane Dugowson (p. 177-192) sont fondamentalement techniques et demeureront sans doute inaccessibles au lecteur qui ne maîtrise pas la théorie des catégories.

Les contributions de cette deuxième partie consacrée aux mathématiques ne manqueront pas, à la lumière de l’esprit du séminaire *mamuphi*, de laisser le lecteur perplexe dans la mesure où, bien qu’il en soit averti dans la préface, elles sont exemptes de toute considération d’ordre musical.

La troisième partie de cet ouvrage est consacrée à la philosophie et contient trois contributions. La première est celle de Charles Alunni – « Le Lemme de Yoneda : enjeu pour une conjecture philosophique ? (variations sous forme prolemmatique, mais en prose) » (p. 195-211) – et aborde une question philosophique classique : qu’est-ce que s’orienter dans la pensée ? L’originalité de l’auteur est de s’inspirer des mathématiques, mais plus spécifiquement de la théorie des catégories, pour y répondre. En effet, chez Alunni, la question devient : qu’est-ce que s’orienter diagrammatiquement dans la pensée ? En théorie des catégories, la représentation des morphismes à l’aide de flèches donne effectivement lieu à des diagrammes. La réponse d’Alunni prend la forme de parallèles entre certains concepts et résultats mathématiques et des processus de la pensée. Pour le lecteur familier avec les concepts et résultats auxquels l’auteur fait appel, il est toutefois difficile d’aller au-delà de l’usage très libre qui en est fait.

Dans « La théorie des catégories : un outil de musico-cologie scientifique aux yeux de la critique philoso-

phique » (p. 213-222), Ralf Krömer aborde les questions suivantes :

Est-ce que procurer un “univers conceptuel clair” permet de communiquer sans difficultés des connaissances musicales et métamusicales ? Cet univers, pour qui et comment est-il “clair” ? Est-ce qu’une poursuite d’idées provenant de la tradition intellectuelle de Grothendieck et Lawvere est en mesure de dissiper tous les doutes épistémologiques concernant la légitimité d’investigations mathématiques en musique ?

En résumé, Krömer effectue un travail de fondement dans la mesure où il examine la possibilité même de l’approche au cœur du séminaire *mamuphi*. La rigueur de sa pensée est rafraîchissante mais fait regretter que l’analyse ne soit pas plus longue.

Conclusions

Sur le plan du contenu, la question du lectorat de l’ouvrage se pose. En effet, le texte d’ouverture de François Nicolas et les articles de la section musicale pouvant se réclamer de l’esprit du séminaire risquent d’être, en vertu de leur parti-pris catégoriel – parfaitement légitime au demeurant –, inaccessibles aux non-initiés. Ils sont également susceptibles, tel que mentionné précédemment, de laisser perplexes le mathématicien et le philosophe. Pour leur part, les articles regroupés dans la partie consacrée aux mathématiques seront également inaccessibles en raison de leur côté technique ou présenteront un intérêt limité pour le théoricien de la musique. Cette dernière remarque pourrait également être faite pour la section consacrée à la philosophie.

Sur le plan de la forme, le livre souffre d’un nombre anormalement élevé de fautes de français et de coquilles, mais aussi de problèmes de mise en forme. Deux exemples simples suffiront à illustrer les problèmes du deuxième type. Premièrement, deux des textes incluent un résumé alors que les autres l’omettent. Deuxièmement, les sections sont numérotées dans la moitié des articles alors qu’elles ne le sont

pas dans l'autre moitié. Or, en plus de l'incohérence typographique qui en résulte, numéroter les sections aurait permis de mieux comprendre l'organisation de certaines contributions, notamment celle de François Nicolas.

1. Andreatta, Nicolas et Alunni, 2012, p. ix.

2. Nicolas, *in* Andreatta, Nicolas et Alunni, 2012, p. 4.

3. *Ibid.*, p. 5.

4. *Ibid.*, p. 6.

5. Krömer, *in* Andreatta, Nicolas et Alunni, 2012, p. 214.



Michel Goulet, *Trophée*, 1986. Acier et objets divers, 232.5 × 249 × 249.5 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal. Photo : Richard-Max Tremblay.

Entendu dans *Cette ville étrange*

Les conséquences néfastes d'un appareillage
intermédiaire proéminent¹



Photo : David Champagne.

Paul Bazin

Le 1^{er} novembre 2011, l'auteur de ces lignes publie, sur le blogue de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), un billet intitulé « Je me souviens – In memoriam Serge Garant² » qui provoque rapidement une courte série d'échanges animés autour d'une question laissant peu d'indifférents, soit celle des débats sur les convictions esthétiques dans l'univers de la création musicale contemporaine. À l'origine, cette publication de nature quelque peu polémique a pour objet de rappeler le 25^e anniversaire du décès du compositeur Serge Garant, et de souligner, par la même occasion, la décevante absence de sa musique aux programmes saisonniers des principaux ensembles de musique contemporaine à Montréal. Cet « In memo-

riam » est à la fois un hommage rendu à la musique et à la mémoire de ce brillant musicien, et un plaidoyer, un appel à réfléchir à l'assertion voulant que les chapelles esthétiques soient désormais dissoutes. Car cette affirmation distille une idéologie qui cherche à discréditer, à leur tour, ces avant-gardes sérieuse et post-sérieuse qui s'étaient elles-mêmes investies, au cours des années 1950-1960, de supériorité téléologique. Mais la critique ayant ceci de particulier qu'elle invite toujours à la critique, les réponses faites subséquentement à la publication en ligne du texte en souvenir de Garant soulèvent – on devait s'y attendre! – quelques passions, et rejettent la valeur artistique des œuvres ayant notamment vu le jour sous le signe boulézien. Accusations

d'hégémonisme et d'hermétisme esthétique en filigrane, la suite d'échanges se clôt de la façon suivante : « Quand elle n'a pas réussi à s'imposer et qu'il n'y a plus d'espoir pour elle, une révolution [à supposer : celle proposée par l'avant-garde sérielle de ces années] s'essouffle inévitablement³ ».

La réponse critique préparée suite à cette dernière affirmation n'a jamais été publiée, mais la réflexion s'est néanmoins poursuivie. Par extrapolation, il n'est pas difficile de rattacher cet échange à la vieille et vaste question de la fracture qui persiste et qui, peut-être, grandit toujours entre le compositeur « moderne » et le public. Ce divorce affectant les musiques d'avant-garde⁴ n'est-il pas, en fait, l'« essoufflement »-même dont il est question dans la dernière réplique publiée sur le blogue de la SMCQ ? En ces circonstances, force est de constater que les accusations de prosélytisme qui fusent depuis si longtemps à l'encontre des compositeurs de l'avant-garde, de même, en retour, que celles blâmant l'hypothétique mauvaise foi des mélomanes vis-à-vis de la musique de ces mêmes compositeurs, ne contribuent, le plus souvent, qu'à alimenter en enfantillages une prospection rappelant les tristes chasses aux sorcières moyenâgeuses. Pourquoi donc se faire inquisiteur, pourquoi chercher à tout prix à trouver un coupable à cette désolante rupture ? Et si ce divorce ne résultait en fait que de la convergence entre développements technologiques, contingences économiques, habitus social de consommation culturelle et discours médiatique (entre autres choses) ? Et si les compositeurs étaient finalement artistes, plutôt que d'infertiles algébristes⁵ ? Et si les mélomanes ne demandaient pas mieux que d'aimer la musique de leurs contemporains ?

D'abord, on suggère souvent une corrélation entre le passage à la modernité et le divorce du public et des compositeurs. Le plus souvent, les recherches de ces derniers dans le domaine de la syntaxe atonale se retrouvent enchaînées au banc des accusés, aux côtés de

l'effacement progressif de la mélodie, de l'élargissement de la palette des modes de jeu et de nombreux autres paramètres ayant caractérisé l'essor de ce que la théorie nomme – pour des raisons fort commodes – la « modernité ». Chose curieuse, on s'attarde rarement à rappeler la synchronicité historique des innovations ayant eu lieu dans le domaine musical et de celles s'étant produites dans diverses sphères, dont celle des technologies.

À partir du tournant de cette dite modernité, l'amélioration des conditions de travail des interprètes ainsi que l'ensemble des transformations ayant trait à la professionnalisation du métier de musicien impliquent désormais une meilleure rémunération et des ententes de travail allant de plus en plus dans le sens d'un encadrement de la durée des répétitions. D'un point de vue strictement financier, il en revient à dire que les musiciens coûtent donc plus cher pour être à disposition moins longtemps, ce qui occasionne une double augmentation des frais nécessaires à l'organisation d'un concert. Or, pour jouer les nouvelles musiques – et, plus encore, pour les bien jouer⁶ ! –, il faut en comprendre l'esprit, en intégrer puis en maîtriser la technique ; en un mot, il faut du temps. Nécessités musicales et facteurs économiques – peu importe qu'ils soient de l'ordre de la subsistance ou de l'aspiration mercantile – entrent donc en conflit.

L'aspect économique domine donc ici, et la suite s'entrevoit aisément sous forme d'une synthèse que l'on veut ici simple : les auditeurs n'étant que peu exposés aux nouvelles musiques ne développent aucune accoutumance avec les esthétiques qu'ils en viennent rapidement à considérer comme rebutantes. De plus, il faut rappeler que c'est à ce moment de l'histoire que les technologies émergentes de la radio et de l'enregistrement commencent à mettre les œuvres prisées des publics bourgeois à leur disposition⁷. Les conséquences sont potentiellement catastrophiques pour les coffres des sociétés de concert, dont la volonté d'ouverture aux nouvelles esthétiques s'embourbe inévitablement dans

le cercle vicieux d'une économie devant rivaliser avec ces technologies qui marquent l'amorce de l'ère de la consommation rapide de la culture. N'est-on pas ici en droit de conclure que les contingences économiques et technologiques de l'industrie culturelle peuvent avoir eu un impact sur la dissociation progressive des publics et de l'avant-garde musicale? En ce sens, plusieurs liens peuvent être tissés avec les textes de Theodor W. Adorno⁸, qui abordent la question du rôle de la diffusion massive de certaines musiques (et donc d'une exposition prolongée à celles-ci, rattachable aux processus de l'enculturation) dans la construction du goût des mélomanes⁹.

Ensuite, rappelons que de nombreux littérateurs ont fait – et font encore – de la musique contemporaine un paria ayant de soi quitté les grandes tribunes de l'art occidental. Mais que reproche-t-on exactement à cette intouchable, qui évolue volontairement hors des sphères de la culture de masse abreuvant les consommateurs à l'auge des grandes corporations? Pourquoi leur reproche-t-on leur intégrité à des créateurs qui, d'emblée, ont refusé la facilité et le compromis? On les condamne du fait qu'ils soient restés fidèles à cette rigueur envers et contre le fatal désengagement qui consiste à ne donner au public que ce qu'il réclame, à le maintenir dans un état léthargique où la curiosité de la découverte occupe un espace pour ainsi dire inexistant. Mais voudrait-on réellement les voir ployer, accomplir, comme Debussy le disait, « la triste besogne de servir et d'entretenir le public dans une nonchalance voulue¹⁰ », voudrait-on les voir alimenter à leur tour cette industrie se drapant de slogans douteux qui confondent culture et divertissement¹¹, et qui disséminent, par le fait même, une *violence symbolique* inquiétante au profit de l'économie¹²?

De tels rouages sont facilement observables dans un cas ayant occupé une importante vitrine médiatique au Québec : celui de la réhabilitation du compositeur André Mathieu grâce au concours du compositeur et

chef d'orchestre Gilles Bellemare, ainsi que du pianiste Alain Lefèvre. En mai 2010, le journal *Le Devoir* tirait un article intitulé « Monumentaliser la culture québécoise¹³ », dans lequel il était question de la dimension patriotique sur laquelle on avait insisté pour imposer la *quasi* canonisation de Mathieu fils, alias le « Mozart québécois ». Au cours de cette entreprise, on a creusé le filon Mathieu comme on aurait suivi une prodigieuse veine d'or pour en excaver jusqu'au dernier gramme ; on a orchestré, sous le grand chapiteau médiatique, tout un cirque où l'on s'est targué de défendre la modernité musicale alors que tout pointait en fait en direction d'un *star-system* de mauvais goût, d'un culte de la personnalité sentant fort le parfum bon marché et les drames d'enfance prémâchés à l'intention des mélomanes bien-pensants. Soyons lucides un moment : si l'on avait réellement été soucieux de contribuer à la diffusion de notre histoire culturelle, on nous aurait servi autre chose qu'un film larmoyant sur un jeune prodige dont la jeunesse a été bafouée par les velléités de succès de ses parents¹⁴. Il est d'autant plus désolant que les pires préjugés sur la musique contemporaine y soient proférés par une pléthore de comédiens parmi lesquels Marc Labrèche ne jouit pas de la moindre réputation. Ne nous étonnons pas que le public n'entende rien à la musique contemporaine alors que de telles entreprises s'entêtent à la lui peindre à coup de propos venimeux.

Il est évident que le discours tenu par les figures faisant office d'autorités compétentes a un impact majeur sur la réception de la musique par les mélomanes, dont celui de modeler l'horizon de leurs attentes¹⁵. S'il en va ainsi pour les propos tenus par les corporations et les institutions, il en va de même pour les critiques musicaux, qui sont souvent les premiers à rendre compte de l'œuvre au public par le biais des journaux et des blogues. En ce sens, la page web de *l'Encyclopédie de la musique au Canada* expose la conception que se fait Claude Gingras de la profession de critique. À

son avis, le rôle de ce dernier « en est essentiellement un d'intermédiaire entre celui qui donne et celui qui reçoit [...] ». Il ajoute :

[Le critique] doit d'abord aimer passionnément le domaine où il œuvre [...], posséder une connaissance complète de son sujet, un goût absolument sûr, un jugement parfaitement sain et, en même temps, il doit posséder une objectivité totale, être complètement indépendant des amitiés et des inimitiés. En somme, il doit posséder des qualités estimatives qui, forcément, manquent aux autres, de part et d'autre de la rampe¹⁶.

De prime abord, il n'y a théoriquement aucune raison de s'opposer à cette définition du critique, puisqu'elle demeure, littéralement, toute théorique ; peut-être son seul défaut est-il justement de n'être incarnée par personne. Plus encore, la critique de la musique de tradition classique telle qu'on la connaît aujourd'hui, dans le peu d'espace qui lui est encore accordé dans les journaux, se contente de colporter nombre de remarques non pertinentes, allant d'une bête fausse note dans une prestation étudiante au fait qu'un bébé ait pleuré pendant un concert¹⁷. Elle sacrifie ainsi la possibilité de nourrir la curiosité des publics et pose, par conséquent, les paradoxales balises de sa propre incircrivable incompetence¹⁸. Il semble tristement révolu le temps où un Léo-Pol Morin ou un Jean Vallerand instruisait son lectorat au sujet de l'histoire de la musique, l'informait sur les dernières œuvres, faisait de l'éducation populaire, en somme, tout en rendant compte des concerts et en admettant que son métier comportait le risque de l'erreur. Cependant, dans le contexte qui nous occupe, la non-pertinence relève non pas de l'erreur, mais bien de la faute.

Voilà, en somme, la réponse qui aurait dû être faite sur le blogue de la SMCQ. Que la musique contemporaine n'est en rien une révolution qui s'est essouffée. Que les discours qui continuent à l'accompagner ne doivent jamais chercher à imposer quelque dictat

esthétique que ce soit. Que le divorce entre les compositeurs et les mélomanes, même en cas d'attentat polémique, n'est que rarement le fruit de la mauvaise volonté. Que cette fracture, enfin, n'est peut-être que le fait d'une rencontre entre les lois d'un marché en quête de profit plutôt que d'expériences esthétiques, le résultat d'un discours médiatique vermoulu et sous-tendu du leitmotiv économique, la conséquence d'un art de la critique que ses propres représentants poussent à la désuétude. Il est douteux de croire que les mélomanes sont libres d'en venir à aimer une musique qui leur est invariablement dépeinte comme l'ange déchu d'une longue et noble tradition par un discours institutionnel désolant de partialité. L'idée que les professionnels se font de la musique contemporaine est trop souvent suintante des préjugés de créateurs réagissant violemment au structuralisme des décennies 1950 et 1960 ; fade des classes d'interprétation où les musiciens de demain déambulent comme dans un musée de cire ; poussiéreuse, aussi, d'une musicologie qui, souvent, s'embourbe dans les méandres d'une Pangée historico-théorique plutôt que de participer, en s'appuyant sur ses acquis, aux interrogations les plus urgentes de son temps. Celle que s'en font les mélomanes est, à son tour, blême sous les projecteurs trop éclatants d'un vedettariat qui inspire le regret de cette humilité véritable menant seule les gestes de convictions mis au service d'un sentiment se rapprochant de la spiritualité. S'il y a un coupable dans ce divorce, ce doit être le discours qui consiste à jeter, toujours, la pierre à l'autre. Parce que la musique est belle, peu importe son esthétique. Parce que les mélomanes aiment les choses belles. Et parce que toute chose, pour être apprivoisée, requiert un peu de temps.

1. Chronique sur l'actualité de la création musicale réalisée en collaboration avec les éditeurs du site Internet cettevilleétrange.org, soit Julien Bilodeau, Michel Gonville et Patrick Saint-Denis. Les opinions exprimées dans cette publication n'engagent que leur auteur et ne représentent pas nécessairement celles de la revue *Circuit*. Des prolongements de cette collaboration sont publiés sur le site (voir www.cettevilleétrange.org). Les lecteurs sont invités à réagir en écrivant à info@revuecircuit.ca ou à proposer une publication en écrivant à info@cettevilleétrange.org.

2. Paul Bazin, « Je me souviens – In memoriam Serge Garant », www.musiquecontemporaine.wordpress.com/2011/11/01/je-me-souviens—in-memori-iam-serge-garant/ (consulté le 29 novembre 2013).

3. Justin Bernard, cité in Bazin, en ligne.

4. Par « avant-garde », nous entendons toute musique de tradition classique faisant appel à des langages susceptibles de heurter la majorité des oreilles occidentales que l'on formate, par une surexposition qui engendre une enculturation presque atavique, au prêt-à-entendre des productions de la musique commerciale.

5. Avant de s'intéresser lui-même au sérialisme, le compositeur et critique Jean Vallerand initia, en 1954, une joute journalistique qui l'opposa à Serge Garant. À l'origine de cet échange savoureusement polémique, une assertion du critique abordant la question du sérialisme allait comme suit : « Si tant de compositeurs contemporains se lancent à corps perdu dans des techniques purement algébriques ou géométriques de composition – toujours avec l'arrière-pensée forcenée de tordre le cou à l'expression et au plaisir de l'oreille – c'est peut-être qu'ils n'ont rien à dire. S'ils ne se rabattaient pas sur des systèmes fermés et qui commandent l'automatisme de l'écriture, ces compositeurs ne pourraient probablement pas composer du tout. » Faisant paraître les critiques ici formulées comme un refrain bien connu, cette citation a la vertu de souligner que les problématiques présentement abordées semblent n'avoir pas changé depuis au moins soixante ans... Jean Vallerand (1954), « Le public et la musique moderne », *Le Devoir* (13 février), p. 7.

6. On se souviendra qu'Arnold Schoenberg affirmait que sa musique n'était pas moderne, qu'elle était simplement mal jouée; que ce musicien, dont l'histoire a fait un effrayant théoricien, ne souhaitait autre chose que sa musique fut appréciée, tel qu'en témoigne cette lettre datée du 12 mai 1947, adressée au chef d'orchestre autrichien Hans Rosbaud : « *Understanding of my music still goes on suffering the fact that the musicians [...] regard me [...] as a modern dissonant twelve-tone experimenter. But there is nothing I long for more intensely (if for anything) than to be taken for a better sort of Tchaikovsky [...] or for anything more, than that people should know my tunes and whistle them.* » Arnold Schoenberg (1987), *Letters*, Berkeley, University of California Press, p. 243.

7. Dans le domaine des musiques populaires, des études ont été consacrées à l'impact des essors technologiques et de l'industrie sur la modélisation et la consommation des différents genres musicaux. À titre d'exemple, voir Keith Negus (1999), *Music Genres and Corporate Cultures*, London and New-York, Routledge; William G. Roy (2004),

« "Race Records" and "Hillbilly Music": Institutional Origins of Racial Categories in the American Commercial Recording Industry », *Poetics*, vol. 32, n° 3-4 (juin-août), p. 265-279.

8. « La production avancée s'est désolidarisée de la consommation. » Theodor W. Adorno (1938), *Le caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia, p. 21.

9. D'autres liens, encore, peuvent être faits avec les théories de Pierre Bourdieu sur le champ de la production culturelle, qui proposent une analyse des mécanismes par le truchement desquels s'opère la marginalisation des esthétiques d'avant-garde au profit d'objets culturels d'une valeur économique supérieure.

10. Claude Debussy (1901), cité in Claude Debussy (1987), *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris, Gallimard, p. 55. Voir également : Claude Debussy (1901), « De quelques superstitions et d'un opéra », *La Revue Blanche* (15 novembre). Réimpression : *La revue blanche*, tome xxvi (septembre-octobre-novembre-décembre 1901), Genève, Slatkine Reprints, 1969, p. 471-474. Disponible en ligne : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15547d/f1.image> (consulté le 10 décembre 2013).

11. Groupe Archambault inc. a adopté, depuis plusieurs années déjà, le slogan « la culture du divertissement ».

12. La violence symbolique occupe une place centrale dans les théories de Bourdieu. Cette notion fut originellement décrite comme « tout pouvoir qui parvient à imposer des significations et à les imposer comme légitimes en dissimulant les rapports de force qui sont au fondement de sa force ». Voir Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron (1970), « Livre 1: Fondements d'une théorie de la violence symbolique », *La reproduction : éléments d'une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 18.

13. Danick Trotter (2010), « Monumentaliser la culture québécoise », *Le Devoir* (29 mai), p. B6. Disponible en ligne : www.ledevoir.com/culture/musique/289826/monumentaliser-la-culture-quebecoise (consulté le 8 janvier 2014).

14. Le documentaire *Musiques pour un siècle sourd* (Richard Jutras, 1998) est un exemple de réalisation riche de contenu, présentant les étapes majeures du développement de la scène musicale québécoise au cours du dernier siècle et montrant la musique contemporaine sous ses différentes coutures sans jamais verser dans un sentimentalisme qui menace d'altérer la nature de l'histoire dans le but narcissique de flatter l'ego national.

15. L'« horizon d'attente » est un concept central de « l'esthétique de la réception » de Hans Robert Jauss à la fin des années 1960. Cette notion consiste en la capacité d'un individu à anticiper et à comprendre une œuvre en faisant appel à tout un système de référents acquis au contact de sa propre culture : « système de références objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ». Voir Hans Robert Jauss (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, p. 49.

16. Claude Gingras (1978), cité in Gilles Potvin, «Gingras, Claude», <www.thecanadianencyclopedia.com/fr/article/claude-gingras-emc/> (consulté le 23 décembre 2013). Voir aussi : [s.a.] (1978), *Guide du spectacle et du disque*, Québec, Ministère des affaires culturelles.

17. Pour un exemple d'itération de tels propos, voir Claude Gingras (2013), «Palej éclipse Lutosławski», *La Presse* (28 octobre). Ce texte ne fut originalement publié qu'en ligne : <www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/2013/10/28/01-4704440-palej-eclipse-lutoslawski.php?utm_categorieinterne=traficdrivers&utm_contenuinterne=cyberpresse_B13b_musique-classique_486_section_POS3> (consulté le 8 janvier 2014).

18. En 1983, le critique de cinéma André Bazin tenait le propos suivant, qui s'appliquerait aussi fort bien à la musique : « Cette critique des hebdomadaires est importante, c'est elle qui peut recruter en faveur du cinéma un public cultivé, c'est elle qui crée les mouvements d'opinion. C'est pourquoi elle doit être vigoureusement militante, c'est pourquoi aussi son amollissement nous semble une trahison, une merveilleuse occasion gâchée. » André Bazin (1983), *Le cinéma français de La Libération à la Nouvelle Vague*, Paris, Éditions de l'Étoile. Cité in Jacqueline Razgonnikoff (dir.) (2011), *De Diderot à Roland Barthes : éloge de la critique*, Paris, Art lys, p. 61.



Michel Goulet, *We know what we are up to*, 2006. Vinyle magnétique, fils, épingles, fil d'acier martelé et peint, 50 × 60 cm.

Nouveautés en bref

Isaiah Ceccarelli

Justin DeHart

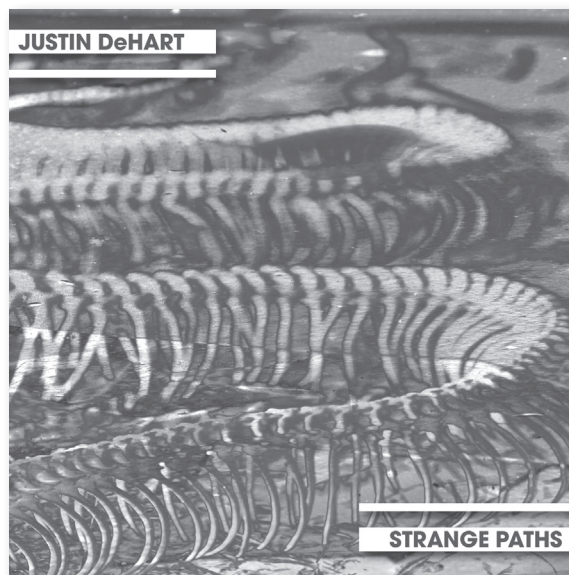
Strange Paths

Innova / Innova 849 / 2013

Justin DeHart¹ est un percussionniste, ingénieur du son et réalisateur très actif en Californie. Originaire de cet État, il détient une maîtrise de Cal Arts et un doctorat de l'Université de la Californie à San Diego, où il a notamment été membre de l'ensemble de percussions Red Fish Blue Fish. Actuellement professeur au Conservatoire de musique de l'Université Chapman et à l'Université de Riverside, ainsi que membre du Los Angeles Percussion Quartet, DeHart nous livre ce premier disque en solo, *Strange Paths*, chez Innova Records². Ce premier disque de percussions seules s'ajoute à une discographie impressionnante où il figure comme interprète de musique contemporaine et comme accompagnateur en musiques populaires. DeHart se produit aussi dans le monde du dub sous le pseudonyme de Doctor Echo.

Le répertoire de ce disque est une collection serrée de longues œuvres écrites par quelques-uns des compositeurs contemporains les plus connus. Chaque pièce est interprétée avec précision et une grande attention aux nuances. L'enregistrement est chaleureux et la profondeur de son séduisante.

XY, de Michael Gordon, est une œuvre pour cinq petits tambours dans laquelle chaque main doit constamment jouer indépendamment de l'autre, tant rythmiquement que dynamiquement. Le compositeur explique dans les notes de la pochette qu'il s'est inspiré de l'image d'une hélice d'ADN qui tourne sur elle-même et monte en spirale. *Psappha*, de Iannis



Xenakis, est écrite sur une grille graphique. DeHart interprète merveilleusement la puissance que nécessite cette monumentale œuvre classique pour percussions. En raison de sa complexité, *Bone Alphabet*, de Brian Ferneyhough, est considérée comme un rite de passage pour les percussionnistes. La musique est mentalement et physiquement éprouvante et demande un engagement envers l'interprétation, la notation, la chorégraphie, la mémoire et l'endurance. *They Looked Like Strangers*, de Stuart Saunders Smith, est la piste la plus longue de l'album (plus de 24 minutes) et se divise en quatre mouvements. DeHart décrit l'œuvre comme un voyage lyrique, aux harmonies jazz et tonales, suivant une forme libre et flexible.

Très bien interprété et enregistré, cet album est conseillé aux percussionnistes et aux compositeurs qui s'intéressent aux œuvres pour percussions seules ou à ces grands compositeurs des XX^e et XXI^e siècles.

Richard Glover

Logical Harmonies

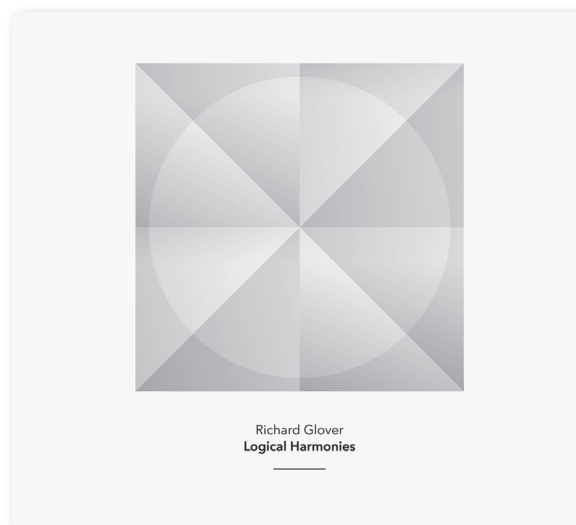
Another Timbre / AT66 / 2013

Another Timbre³, étiquette anglaise de musiques contemporaines improvisées et écrites, produit des albums de très bonne qualité, à la direction éditoriale claire et à l'intérêt musical soigné. Par exemple, on trouve dans son catalogue un coffret du collectif Wandelweiser, des œuvres des compositeurs Antoine Beuger et Bryn Harrison, ainsi que des albums des improvisateurs Olivier Toulemonde, Ferran Fages et Pascal Battus.

Ce récent album de *process music* du compositeur anglais Richard Glover⁴, *Logical Harmonies*, est un très bon exemple de la réussite de la maison. La musique de Glover demande avant tout à être écoutée. On n'y entend ni le processus, ni le travail des interprètes. L'auditeur peut facilement et directement plonger dans l'expérience de l'écoute. Ayant eu l'occasion de côtoyer Glover à plusieurs reprises à Montréal et en Angleterre, où il est professeur à l'Université de Huddersfield, je suivais déjà sa musique, empreinte d'une originalité remarquable. Cet album vient confirmer et solidifier sa place bien méritée parmi les jeunes compositeurs anglais en vue de nos jours.

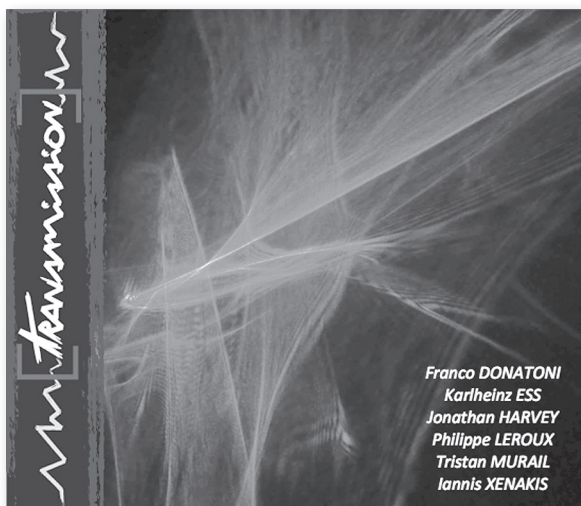
Le charme de ces œuvres commence par le souci apporté aux sons eux-mêmes. Dans un entretien disponible sur le site Web d'Another Timbre⁵, Glover explique que ce qu'il aime dans le processus de composition, c'est de créer un concept: si celui-ci est juste, la pièce ne requiert pas d'être travaillée. De fait, selon lui, le moins il bricole, meilleur est le résultat.

Cette idée est présente dans les œuvres proposées: *Logical Harmonies 1* et *2* pour piano, *Beatings in a Linear Process* pour clarinette, violon et violoncelle (enregistrée à Montréal par l'ensemble Portmantô en 2012), *Gradual Music* pour petit ensemble, *Imperfect Harmony* pour contrebasse et *Contracting Triads in*



Temperaments from 12 - 24 pour clavier. Les partitions – dont certaines sont disponibles sur son site Web – montrent une simplicité absolue: souvent, elles ne se composent que de quelques notes et d'un court texte explicatif. En tant qu'interprète, ces œuvres d'une remarquable efficacité me semblent aussi agréables à jouer qu'à écouter.

En somme, cet album est une grande réussite pour Richard Glover, un compositeur que je vous invite fortement à suivre, ainsi qu'un autre succès pour l'étiquette Another Timbre.



Ensemble Transmission

Transmission

Production Ensemble Transmission / ENTR001 / 2013

Constitué de quelques-uns des musiciens les plus en vue de la musique contemporaine québécoise, l'Ensemble Transmission fut fondé en 2008 afin de jouer, selon son site Web⁶, autant des œuvres « normales » que d'autres « pas-tout-à-fait-normales ». Après s'être démarqué lors de nombreux concerts et festivals tant en Amérique du Nord qu'en Europe, et en prévision de sa prochaine tournée pancanadienne, l'ensemble nous offre ce premier CD composé de six œuvres : *Continuo(ns)* de Philippe Leroux, *Feuilles à travers les cloches* de Tristan Murail, *Arpège* de Franco Donatoni, *Déviaton* de Karlheinz Essl, *The Riot* de Jonathan Harvey et *Plekto* de Iannis Xenakis.

Les musiciens de l'ensemble sont déjà connus du grand public comme étant des solistes virtuoses : Guy Pelletier à la flûte, Lori Freedman à la clarinette, Alain Giguère au violon, Julie Trudeau au violoncelle, Julien Grégoire aux percussions et Brigitte Poulin au piano. Ensemble, ils arrivent à étonner l'auditeur, même ini-

tié, à chaque nouvelle écoute. Ils maîtrisent chaque œuvre, jouant sans souci apparent, et permettent à la musique de résonner selon l'intention du compositeur. La justesse de leur interprétation et de leur écoute ainsi que le plaisir évident qu'ils éprouvent à jouer ensemble sont remarquables.

Le programme est judicieusement préparé : on croirait assister à un concert en direct tant le déroulement des œuvres est bien réfléchi. Le choix du lieu d'enregistrement, la Chapelle historique du Bon-Pasteur à Montréal, explique la qualité sonore très agréable. Ce genre de souci des moindres détails caractérise la démarche singulière de Transmission. Ces musiciens montrent que la virtuosité, de nos jours, va bien au-delà de la maîtrise des techniques musicales. Elle s'étend dans tous les domaines : le choix du répertoire complémentaire, le jeu d'ensemble (sans chef, il faut bien le noter), le financement de l'album (réalisé sans aucun financement gouvernemental) et la programmation des tournées et de la saison annuelle. Dans la pochette, les interprètes se décrivent même comme des « artistes, musiciens, penseurs et producteurs indépendants ».

Transmission est un ensemble qui s'est déjà fait remarquer au Québec, au Canada et ailleurs. Leur son d'ensemble est rare – même chez des formations qui existent depuis plus longtemps –, et ils mettent beaucoup d'énergie à réaliser leurs projets. Ce premier disque est peut-être une carte de visite dans le monde de la musique enregistrée, mais Transmission est déjà en route pour de grandes choses depuis bien longtemps.

philippe lauzier
transparence



Philippe Lauzier

Transparence

Schraum / lc25003 / 2013

Enregistré entre 2010 et 2013 dans trois lieux différents de Montréal (Église Saint-Zotique, Studio OBORO et Espace InQuiet), *Transparence* n'est rien de moins qu'un chef-d'œuvre. Virtuose, ciblé et clair, cet album nous transporte irréductiblement dans le monde musical profond, personnel et concentré du multi-instrumentiste, compositeur et concepteur d'installations sonores Philippe Lauzier⁷.

Lauzier occupe une place importante dans la scène musicale québécoise. À 36 ans, il tourne et enregistre avec de nombreux ensembles depuis 15 ans en Amérique du Nord et en Europe. Il a récemment collaboré avec le légendaire compositeur américain Phill Niblock. Il fait partie d'une génération de musiciens qui a côtoyé les domaines de la musique classique et contemporaine, du jazz, de la musique actuelle et de la variété – son curriculum vitæ n'en donne qu'un aperçu! – et il sait créer une musique entièrement

originale, qui évite toutefois d'être rangée trop facilement dans les catégories décrites ci-dessus. Ce qui est encore plus impressionnant pour ceux qui, comme moi, connaissent le travail de Lauzier et le suivent dans ses nombreuses apparitions à Montréal et ailleurs, c'est la maîtrise absolue de ses instruments et le renouveau de ses recherches et de son monde sonore sur cette parution chez Schraum, une étiquette berlinoise.

Pour l'occasion, Philippe Lauzier se sert des saxophones soprano et alto ainsi que de nombreuses façons de jouer de la clarinette basse, de l'amplification de celle-ci et de la « demi-clarinette basse ». La dernière piste de l'album, *Bruine*, est une pièce pour cloches motorisées, une approche qui fait partie de son travail en installation sonore. Toutes les pistes de cet album emploient une variété de techniques étendues et Lauzier sait les employer à la perfection. Rien n'est « m'as-tu-vu »; tout est au service d'une musique captivante, planante, harmonique et chantante.

Est-ce purement improvisé? Partiellement composé? Les deux tout à la fois? Comme seuls savent le faire les plus grands musiciens, Philippe Lauzier esquive aisément ces questions grâce à une maîtrise impeccable de ses instruments et une vision musicale soignée. Je conseille vivement *Transparence* à tous ceux qui désirent vivre une expérience musicale hors pair, présentée par un musicien de classe mondiale.



Matthias Hermann – Maciej Walczak
***Erweiterte Spieltechniken in der Musik von
Helmut Lachenmann***

Breitkopf & Härtel / BHM 297 / 2013

Ce DVD-Rom récemment sorti chez Breitkopf & Härtel⁸, *Les techniques étendues dans la musique de Helmut Lachenmann*, plaira à ceux qui s'intéressent à la musique de Lachenmann et plus largement aux techniques étendues présentes dans le paysage musical contemporain depuis plusieurs décennies. Fruit d'une collaboration de longue haleine entre Hermann, Walczak et Lachenmann (ce dernier joue lui-même quelques-uns des exemples pour violon et violoncelle), ce document est la première présentation multimédia des techniques de cet important compositeur.

Le DVD-Rom, en allemand et en anglais, commence par une explication générale des clefs et de la notation employées dans les œuvres de Lachenmann. Tout le répertoire a été revu et corrigé par le compositeur, expressément pour cette parution. Des menus détaillés permettent ensuite à l'utilisateur curieux de naviguer facilement entre plusieurs options de recherche. Il peut explorer par technique, par ins-

trument ou par un mot clé: arco, cymbale chinoise, harmoniques naturels, clarinette, etc. Les menus principaux sont compréhensifs et chacun ouvre un sous-menu déroulant qui permet de choisir parmi les techniques de jeu et de notation disponibles pour chaque instrument. De plus, la plupart des sujets sont accompagnés de vidéos et de photos, ce qui aide à voir et à entendre la technique choisie.

Grâce au soutien de Lachenmann lui-même ainsi que des étudiants de la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, ce document est une ressource importante non seulement pour des interprètes qui prépareraient un concert d'œuvres de Helmut Lachenmann, pour des musicologues, des compositeurs ou des chefs d'orchestre, mais aussi pour les musiciens de tous les domaines qui souhaiteraient se familiariser avec ces techniques étendues qui font désormais partie intégrante de la musique contemporaine écrite et improvisée.

1. Voir: <www.justindehart.com> (consulté le 7 janvier 2014).
2. Voir: <www.innova.mu> (consulté le 7 janvier 2014).
3. Voir: <www.anothertimbre.com> (consulté le 7 janvier 2014).
4. Voir: <www.richardglover.wordpress.com> (consulté le 7 janvier 2014).
5. Voir: <www.anothertimbre.com/logicalharmonies.html> (consulté le 7 janvier 2014).
6. Voir: <www.ensembletransmission.com> (consulté le 7 janvier 2014).
7. Voir: <www.philippelauzier.com> (consulté le 7 janvier 2014).
8. Voir: <www.breitkopf.com> (consulté le 7 janvier 2014).

Les illustrations

Michel Goulet

Artiste sculpteur né au Québec en 1944, Michel Goulet vit et travaille à Montréal. Il est considéré, dans le milieu culturel canadien, comme l'une des figures marquantes de sa génération en sculpture. Plusieurs de ses œuvres se retrouvent dans d'importantes collections publiques et privées. En 2004, le Musée d'art contemporain de Montréal lui consacre une grande exposition rétrospective.

Reconnu pour sa contribution indéniable à l'art public, il a créé plus d'une quarantaine d'œuvres permanentes. En 1990, il réalise une œuvre sur Doris Freedman Plaza (Central Park, New York) et, la même année, la Ville de Montréal lui commande une œuvre monumentale pour la Place Roy, devenue une œuvre phare dans l'art public. On retrouve ses créations, entre autres, au Havre (première Biennale d'Art contemporain du Havre), au cœur d'une place publique à Montréal, sur le Belvédère Abbé Larue à Lyon, le long de la voie centrale d'un parc urbain à Québec, au centre-ville de Toronto ou sur les plages du bord de mer de Vancouver. Récemment, il réalisait une sculpture permanente à Charleville-Mézières, ville natale d'Arthur Rimbaud, où il a collaboré avec des poètes de la francophonie, unissant leurs textes à ceux de Rimbaud.

En 1988, il représente le Canada à la Biennale de Venise et reçoit en 1990 le prix Paul-Émile-Borduas, la plus haute distinction accordée à un artiste en arts visuels par le Gouvernement du Québec. En 2008, on lui remet le Prix du Gouverneur général du Canada en reconnaissance d'une carrière exceptionnelle. En 2010, l'Université de Sherbrooke lui décernait un doctorat honorifique. Récemment, il a été nommé Membre de l'Ordre du Canada (2012).

De nombreux prix soulignent la qualité de son apport à la scénographie. C'est en 1993 qu'il réalise sa première scénographie pour la pièce *Roberto Zucco*, mise en scène par Denis Marleau. Depuis, il a conçu pour la compagnie de création théâtrale UBU plusieurs autres scénographies majeures au théâtre et à l'opéra. Il a aussi collaboré aux travaux des metteurs en scène Lorraine Pintal (Chants Libres, Théâtre du Nouveau Monde) et Gilles Maheu (Carbone 14).

Les auteurs

Paul Bazin

Paul Bazin poursuit actuellement des études doctorales à l'Université McGill où il consacre ses recherches à la musique microtonale du compositeur Bruce Mather. Il est détenteur d'un baccalauréat en chant classique de l'Université de Sherbrooke (2010) ainsi que d'une maîtrise en musicologie de l'Université de Montréal (2013), dans le cadre de laquelle il s'est consacré à l'analyse des mélodies de Serge Garant. Ses travaux portent sur divers aspects de la vie musicale au Québec, incluant l'analyse, l'histoire et la critique.

Mathieu Bélanger

Mathieu Bélanger enseigne la philosophie. Ses champs d'intérêt incluent la philosophie des mathématiques et la logique. Parallèlement à cela, il s'intéresse particulièrement aux musiques dites actuelles.

Isaiah Ceccarelli

Isaiah Ceccarelli est batteur, improvisateur et compositeur. Sa musique a été qualifiée de « l'une des approches les plus originales à se faire entendre dans nos parages ces derniers temps » (Marc Chénard, *La Scena Musicale*) et a été décrite comme « une écriture à la personnalité rare dans ce contexte musical » (Thierry Lepin, *Jazzman Magazine*). Il s'implique dans de nombreux projets de création. Fier ambassadeur d'une nouvelle génération de musiciens créatifs québécois, ses collaborations le mènent constamment en tournée en Amérique du Nord, en Europe, en Asie

et en Australie. En plus d'avoir signé la musique de deux albums, *Bréviaire d'épuisements* et *Lieux-dits* (tous deux sortis chez Ambiances Magnétiques), il écrit pour des ensembles et musiciens aussi variés que le Quatuor Bozzini, l'Ensemble Allogène, la violoniste Mira Benjamin et l'Ensemble Kô. <www.isaiahceccarelli.com>, <www.soundcloud.com/isaiahceccarelli>.

Françoise Davoine

Françoise Davoine est animatrice à la radio de Radio-Canada depuis plus de 25 ans. Elle détient un baccalauréat en musique de l'Université d'Ottawa et une maîtrise en musicologie de l'Université de Montréal. Au fil des ans, elle a animé avec passion des centaines d'émissions, de concerts et d'événements spéciaux, et présenté de nombreux documentaires musicaux, dont certains sont devenus des références dans les archives de Radio-Canada. Cette saison, sur Espace musique, elle anime *Le printemps des musiciens*, une émission consacrée à la nouvelle génération d'interprètes et de compositeurs. Reconnue pour sa personnalité chaleureuse, elle a reçu plusieurs prix de la radio pour la qualité de son travail. Son plus grand plaisir de communicatrice? Amener les musiciens à se raconter avec simplicité, chaleur et passion, pour que les auditeurs vivent de grands moments d'émotion grâce à la musique et à ceux qui lui donnent vie.

Jonathan Goldman

Musicologue et rédacteur en chef de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, il a fait des études de premier cycle en philosophie et en mathématiques à l'Université McGill, pour obtenir ensuite une maîtrise puis un doctorat en musicologie de l'Université de Montréal, en 2006, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez. D'abord professeur adjoint d'histoire de la musique à l'Université de Victoria (Colombie-Britannique), il est professeur agrégé de musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal depuis 2013. Son ouvrage *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions* est paru aux Cambridge University Press en 2011 et s'est mérité un prix Opus dans la catégorie « Livre de l'année ». Jonathan Goldman est également rédacteur de la rubrique Musique du *Routledge Encyclopedia of Modernism*.

Solenn Hellégouarch

Détentrice d'une licence en musique de l'Université Rennes 2 (France, 2007), Solenn Hellégouarch poursuit ses études au Québec où elle obtient une maîtrise en musicologie (2010) et débute des études doctorales à l'Université de Montréal. Sous la direction de Michel Duchesneau et Serge Cardinal, ses recherches actuelles visent à définir la collaboration entre le réalisateur David Cronenberg et le compositeur Howard Shore (1979-2012) : leur processus créateur, leur savoir-faire, les traits d'un style musico-filmique propre-

ment «cronenbergien». Membre du laboratoire de recherche-création «La création sonore», dirigé par Serge Cardinal, ses travaux comprennent également plusieurs textes sur le compositeur québécois Maurice Blackburn (<www.creationsonore.ca>). Son intérêt pour la création sonore, et plus particulièrement musicale, au cinéma l'a amenée à donner plusieurs conférences au Canada, aux  tats-Unis et en France. Depuis 2012, Solenn Hellégouarch est secrétaire de rédaction et adjointe à l'administration de la revue *Circuit, musiques contemporaines*.

François-Hugues Leclair

Compositeur né à Montréal en 1962, François-Hugues Leclair s'est forgé au fil des années un langage personnel explorant une vaste palette de moyens musicaux ; le caractère vivant de la sonorité, la liberté de l'expression, la rigueur du métier et l'authenticité du geste sont des données primordiales de son art. Trois axes se dégagent de ses compositions : l'exploration des relations entre littérature et musique, d'où l'importance de la musique vocale dans son catalogue ; la recherche de métissages entre musiques d'origines géographiques diverses ; la création de polarités entre musiques anciennes et contemporaines, nourrie par une pratique assidue de l'ensemble vocal. Professeur en écriture et composition à l'Université de Montréal depuis 2008, il y a étudié la composition avec Michel Longtin en amont (1985-1986) et en aval (1998-2002) d'études en écriture, chant et direction de chœur

aux Conservatoires nationaux de région de Strasbourg et de La Courneuve.

Denis Marleau

Après sa formation au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, Denis Marleau fonde en 1982 sa compagnie UBU, suite à la création de *Cœur à gaz & autres textes Dada* au Musée d'art contemporain de Montréal.   ses débuts, il explore les avant-gardes artistiques du xx^e siècle et notamment la poésie sonore de Kurt Schwitters, avec *Merz Opéra* et *Merz Variétés* qui sont joués au Centre Georges Pompidou   Paris. Ses spectacles, souvent programmés au Festival de théatre des Amériques et au Festival d'Avignon, tournent régulièrement en Europe, tels *Oulipo Show*, *Woyzeck*, *Maîtres anciens*, *Les trois derniers jours de Fernando Pessoa*, *Nathan le sage*, *Urfaust*, et *Une fête pour Boris*. De 2001 à 2007, à Ottawa, il prend la barre du Th atre français au Centre national des arts où il monte Shakespeare, Fosse, Charette, Beckett et Tchékhov. En 2002, il réalise une de ses œuvres phares, *Les aveugles* de Maeterlinck, une fantasmagorie technologique donnée près de 900 fois à travers le monde. Depuis 2006, toujours avec UBU, devenue compagnie associée à l'Espace GO, il se consacre aux écritures d'aujourd'hui (José Pliya, Elfride Jelinek, Dea Loher, Martin Crimp). En 2011, Denis Marleau devient le premier metteur en scène québécois invité à la Comédie-Française. Il est lauréat du prix de la réalisation artistique du Gouverneur général du Canada pour l'ensemble de son parcours th atral.

Maxime McKinley

Compositeur, Maxime McKinley a étudié à Montréal avec Michel Gonneville et Isabelle Panneton avant de se perfectionner à Paris auprès de Martin Matalon. Il a reçu le prix Opus du Compositeur de l'année pour la saison artistique 2012-2013, le prix d'Europe de composition (2009) ainsi que 11 prix au Concours des jeunes compositeurs de la Fondation Socan (2003-2011). Parmi les solistes et ensembles ayant interprété ses œuvres se trouvent Jérôme Ducharme, Matthias Maute, Matan Porat, l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM+), Esprit Orchestra, les New Music Concerts, l'Orchestre symphonique de Montréal et le Trio Fibonacci. Ses  uvres sont jouées régulièrement au Canada et ailleurs dans le monde. Membre du comité artistique de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) et du conseil national de la Ligue canadienne des compositeurs (LCC), ses textes ont paru dans diverses revues québécoises, notamment *Circuit, musiques contemporaines*, dont il a été le directeur administratif et secrétaire de rédaction. Il est actuellement compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur.

Résumés/Abstracts

Françoise Davoine

« L'auditeur doit monter à bord de ma musique ! » : entretien avec Denis Gougeon

Dans un entretien réalisé par l'animatrice Françoise Davoine, Denis Gougeon évoque son enfance, les rencontres qui l'ont marqué, son métier de compositeur et ses diverses sources d'inspiration. Il se prête à un exercice original : à partir de 12 de ses œuvres soigneusement sélectionnées, il revit avec le lecteur 30 ans de création musicale.

Mots clés : compositeur du Québec, Denis Gougeon, entretien, SMCQ, processus de création, parcours musical, sources d'inspiration.

“The listener needs to board my music!”: an interview with Denis Gougeon

In an interview conducted by radio host Françoise Davoine, Denis Gougeon discusses his childhood, the encounters that influenced him, his career as a composer and his sources of inspiration. He agrees to participate in a novel exercise: to survey 30 years of his creative career through a dozen carefully selected compositions.

Keywords: Quebec composer, Denis Gougeon, interview, SMCQ, creative process, musical career, inspiration sources.

Denis Marleau

À propos d'un théâtre de création qui invite la musique

La pratique théâtrale de Denis Marleau, étroitement liée à sa compagnie de création UBU, est fondatrice d'une esthétique de la scène qui, avec constance, privilégie le dialogue entre les pratiques artistiques. Le metteur en scène en témoigne à travers sa rencontre avec le compositeur Denis Gougeon, qui a participé à plus d'une dizaine de ses spectacles en 20 ans.

Mots clés : Denis Gougeon, Denis Marleau, UBU compagnie de création, théâtre musical.

On theatrical projects that invite music

The theatrical practice of Denis Marleau, as embodied in his theatre company UBU, grew from an aesthetic that constantly emphasizes dialogue between different artistic practices. The director describes his work with the composer Denis Gougeon, who has participated in over a dozen Théâtre UBU productions in the past 20 years.

Keywords: Denis Gougeon, Denis Marleau, UBU theatre company, musical theatre.

Maxime McKinley

En orbite de *Piano-Soleil* : Gougeon pédagogue

Professeur de composition à la Faculté de musique de l'Université de Montréal depuis 2001, Denis Gougeon a enseigné à plusieurs compositeurs menant aujourd'hui de brillantes carrières. Le 8 novembre 2013, à la Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montréal), sept de ses anciens élèves lui ont rendu hommage par la création de miniatures inspirées de son cycle *Six thèmes solaires*, en particulier de sa pièce d'ouverture : *Piano-Soleil*. Ces pièces-hommages sont signées Ashot Ariyan, Simon Bertrand, André Cayer, Mathieu Lavoie, Analía Llugdar, Pierre Michaud et Marianne Trudel. L'Ensemble Arkea, sous la direction de Dina Gilbert, a créé ces miniatures, après avoir interprété les dix pièces des *Six thèmes solaires* de Gougeon. Consacrée à cet événement, notre enquête interroge les participants sur leurs pièces-hommages. En filigrane, nous en apprenons davantage sur la nature de l'enseignement de Gougeon, en particulier sur les plans de la rigueur du métier et de la polyvalence. Un bref discours de Gougeon, prononcé après le concert, est retranscrit en guise de conclusion.

Mots clés : composition, Denis Gougeon, enseignement, hommages, *Six thèmes solaires*.

In the orbit of Piano-Soleil: Gougeon the pedagogue

Professor of composition at Université de Montréal's Faculty of Music since 2001, Denis Gougeon has taught many composers who now enjoy successful careers. On November 8, 2013 at the Chapelle historique du Bon-Pasteur (Montreal), seven of his former students paid homage with premieres of miniatures inspired by his cycle Six thèmes solaires, particularly its opening piece, Piano-Soleil. The seven tributes were written by Ashot Ariyan, Simon Bertrand, André Cayer, Mathieu Lavoie, Analía Llugdar, Pierre Michaud, and Marianne Trudel. They were performed, following the ten pieces that com-

prise Six thèmes solaires, by the Arkea Ensemble under the direction of Dina Gilbert. This article presents the accounts of these seven composers on their various works and helps us understand Gougeon's teaching methods, in particular his emphasis on the rigors of the craft and the need for versatility. Gougeon spoke briefly after the concert, and a transcription of his speech serves as a conclusion to the article.

Keywords: composition, Denis Gougeon, teaching, hommages, *Six thèmes solaires*.

François-Hugues Leclair

Denis Gougeon : entre affect et narrativité

La perspective privilégiée dans ce cahier d'analyse cherche à faire ressortir l'importance de ces deux dimensions (affect et narrativité) dans le travail du compositeur Denis Gougeon. Pour ce faire, un territoire particulier de sa création sera ciblé, soit ses œuvres tissant des passerelles entre des musiques d'origines historiquement et/ou géographiquement éloignées. C'est sur l'œuvre *Toy (Music Box)*, composée en 2009-2010 pour deux flûtes de bambou (*dizis*) et orchestre symphonique – qui a gagné le premier prix du Concours international de composition de Shanghai (2010) – que portera la majeure partie de cette analyse. En guise d'introduction à cette approche, trois autres pièces seront brièvement commentées : *Voix-Vénus* (1990), pour soprano (ou ténor) et piano, sur un texte de Goethe ; *Un fleuve, une île, une ville* (1991-1992), pour orchestre symphonique ; *Chants du cœur* (2011-2012), pour violon et piano.

Mots clés : affect, analyse, Denis Gougeon, *Toy (Music Box)*, narrativité.

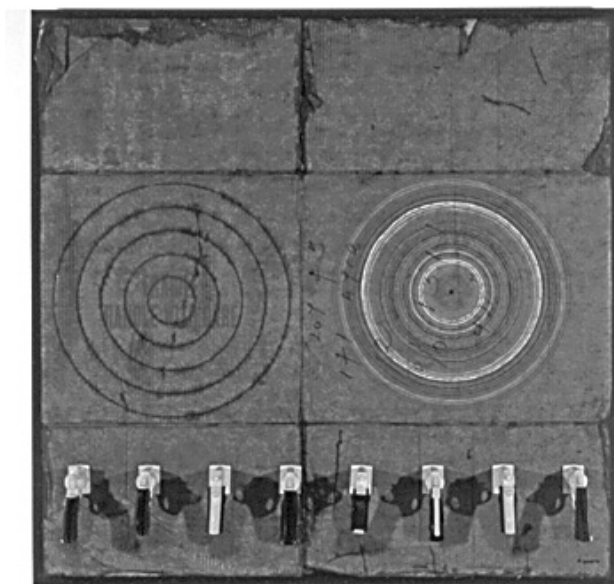
Denis Gougeon: Between affect and narrative

This analysis adopts a particular perspective in order to illustrate the importance of affect and narrative in the work of composer Denis Gougeon. It focuses on a specific part of his œuvre, namely works that build bridges

between musics of diverse historical and/or geographic origins. The main focus is *Toy* (Music Box), composed in 2009-2010 for two bamboo flutes (dizis) and symphony orchestra – a work that won the First Prize at the 2010 Presences Festival International Composition Competition in Shanghai. By way of introduction, three other works are briefly discussed: *Voix-Vénus* (1990), for

soprano (or tenor) and piano, on a text by Goethe; *Un fleuve, une île, une ville* (1991-1992), for symphony orchestra; *Chants du cœur* (2011-2012), for violin and piano.

Keywords: affect, analysis, Denis Gougeon, *Toy* (Music Box), narrative.



Michel Goulet, *Boîte cible*, 1991. Carton, résine et objets, 123 × 126 cm. Collection privée. Photo : Jacques Payette.

CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

La revue CIRCUIT, créée en 1989 à l'initiative de Lorraine Vaillancourt, fondatrice et directrice artistique du Nouvel Ensemble Moderne (en résidence à l'Université de Montréal), et de Jean-Jacques Nattiez, son premier rédacteur en chef, publie en français et en anglais des articles, des documents et des dossiers sur la musique contemporaine qui se fait au Québec, en Amérique du Nord et ailleurs. Conçue à la fois comme une revue d'art et un instrument de réflexion esthétique, elle s'adresse à tous ceux qui se sentent concernés par les enjeux de la création musicale et artistique contemporaine. Résumés en français et en anglais. La revue paraît trois fois par année.

Voyez nos offres spéciales pour compléter
votre collection à l'adresse
www.revuecircuit.ca/abonnement

Abonnements :

Circuit, musiques contemporaines

Faculté de musique – Université de Montréal,
C.P. 6128 succ. Centre-ville, Montréal (Québec) H3C 3J7

Tél. : (514) 343-6388 • Courriel : info@revuecircuit.ca

Pour la vente au numéro, voyez votre libraire habituel ou visitez :

www.revuecircuit.ca

L'abonnement inclut tous les numéros du volume choisi.

Veillez m'abonner à CIRCUIT

vol. 23, 1-2-3 (2013) vol. 24, 1-2-3 (2014)

Nom (signataire de la carte)

Adresse

Pay

Code postal

Courrier électronique

Téléphone

Fax

Chèque ci-joint Mandat postal

Visa Mastercard

N°

Date d'expiration

	Canada/USA	Autres pays
Numéro simple	18\$ CA	28\$ CA
Abonnement		
Individus	45\$ CA	60\$ CA
Institutions	87\$ CA	114\$ CA
Étudiants et membres de l'UNEQ et de la FAMEQ	33\$ CA	50\$ CA

(photocopie de carte d'étudiant ou carte de membre)

Port compris et taxe incluse.

NUMÉROS DÉJÀ PARUS :

- vol. 1, n° 1 (1990) Postmodernisme (épuisé)
- vol. 1, n° 2 (1990) Montréal musiques actuelles
- vol. 2, n°s 1-2 (1991) Claude Vivier (épuisé)
- vol. 3, n° 1 (1992) Boulez au Canada: portrait d'impact
- vol. 3, n° 2 (1992) Opéra? Gauvreau, Provost, Kagel
- vol. 4, n°s 1-2 (1993) Électroacoustique-Québec: l'essor (épuisé)
- vol. 5, n° 1 (1994) Gilles Tremblay: réflexions
- vol. 5, n° 2 (1994) Espace Xenakis
- vol. 6, n° 1 (1995) Tremblay / Varèse / Messiaen
- vol. 6, n° 2 (1995) Musique actuelle?
- vol. 7, n° 1 (1996) Ruptures?
- vol. 7, n° 2 (1996) Serge Garant
- vol. 8, n° 1 (1997) Autoportraits. Montréal, l'après 1967
- vol. 8, n° 2 (1997) Québecage
- vol. 9, n° 1 (1998) L'air du temps
- vol. 9, n° 2 (1998) Carte blanche à Bouliane et Rea
- vol. 10, n° 1 (1999) Québec: génération fin de siècle
- vol. 10, n° 2 (1999) Les racines de l'identité
- vol. 11, n° 1 (2000) Analyses
- vol. 11, n° 2 (2000) Le quatuor à cordes selon Schafer
- vol. 11, n° 3 (2001) Perceptions
- vol. 12, n° 1 (2001) Henri Pousseur: visages
- vol. 12, n° 2 (2002) Opéra aujourd'hui
- vol. 12, n° 3 (2002) La route de soi
- vol. 13, n° 1 (2002) L'électroacoustique: à la croisée des chemins?
- vol. 13, n° 2 (2003) Qui écoute? 1
- vol. 13, n° 3 (2003) Électroacoustique: nouvelles utopies
- vol. 14, n° 1 (2003) Qui écoute? 2
- vol. 14, n° 2 (2004) Montréal/Nouvelles Musiques
- vol. 14, n° 3 (2004) Frank Zappa: 10 ans après (épuisé)
- vol. 15, n° 1 (2004) Interpréter la musique (d') aujourd'hui
- vol. 15, n° 2 (2005) Carte d'identités
- vol. 15, n° 3 (2005) Souvenirs de Darmstadt
- vol. 16, n° 1 (2005) Écrire l'histoire de la musique du xx^e siècle
- vol. 16, n° 2 (2006) Musique de création et jeunes publics
- vol. 16, n° 3 (2006) À musique contemporaine, supports contemporains?
- vol. 17, n° 1 (2007) Le génome musical
- vol. 17, n° 2 (2007) Plein sud : avant-gardes musicales en Amérique latine au xx^e siècle
- vol. 17, n° 3 (2007) Musique *in situ*
- vol. 18, n° 1 (2008) La fabrique des œuvres
- vol. 18, n° 2 (2008) Postiches et mélanges
- vol. 18, n° 3 (2008) Claude Vivier, 25 ans après – une introspection
- vol. 19, n° 1 (2009) Composer au féminin
- vol. 19, n° 2 (2009) Stockhausen au Québec
- vol. 19, n° 3 (2009) Pionniers canadiens de la lutherie électronique
- vol. 20, n°s 1-2 (2010) La musique contemporaine d'hier à demain
- vol. 20, n° 3 (2010) Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain
- vol. 21, n° 1 (2011) Du spirituel dans l'art?
- vol. 21, n° 2 (2011) Musiciens sans frontières
- vol. 21, n° 3 (2011) Musique automatisée? Pierre Mercure et le *Refus global*
- vol. 22, n° 1 (2012) Arts de la synchronisation
- vol. 22, n° 2 (2012) Glenn Gould et la création
- vol. 22, n° 3 (2012) *Viva la musica!* Ana Sokolović
- vol. 23, n° 1 (2013) La musique des objets
- vol. 23, n° 2 (2013) Préservation du patrimoine culturel contemporain
- vol. 23, n° 3 (2013) Géométries durables: pour les 25 ans du Nouvel Ensemble Moderne

Ambassadeur de la nouvelle génération
d'artistes-électroacousticiens du Canada

Cache

Cache est une compilation des meilleures pièces du projet annuel
Jeu de Temps / Times Play (JTTP), organisé par la Communauté
électroacoustique canadienne (CEC) depuis 2000.

La grande qualité et la diversité des œuvres produites
par la nouvelle génération de compositeurs et
d'artistes sonores au Canada témoignent de la vigueur
du milieu de l'électroacoustique au pays.

Vous avez envie d'entendre la relève ?
Procurez-vous votre exemplaire de *Cache*!

En vente chez empreintes DIGITales
et Electronic Music Foundation (EMF).

<http://electrocd.com> | <http://www.cdemusic.org>

+++++

<http://cec.sonus.ca/cd>



Canadian Electroacoustic Community (CEC)
Communauté électroacoustique canadienne

eContact!

Publié par la CEC, le magazine Web
eContact! paraît quatre fois l'an depuis 1998.
Chaque parution thématique présente
un sujet relié à la musique électroacoustique.

projet jeu de temps / times play • spatialisation
activités régionales, nationales et internationales
femmes en ea • interviews • pertes d'audition
mastering en électroacoustique • personnalités canadiennes
associations inter/nationales • et plus...

<http://econtact.ca>

cec@sonus.ca • <http://cec.sonus.ca>



RÉSEAU ARTACTUEL

Le site à consulter pour tout savoir
sur l'art actuel au Québec —
rcaa.org — 514.842.3984

FORMATS

Librairie spécialisée en art actuel,
littérature théorique et critique —
librairieformats.org — 514.842.5579

Deux initiatives au service de l'art actuel

RCBAQ
REGROUPEMENT DES CENTRES
D'ARTISTES AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC

2, Sainte-Catherine Est
espace 302
Montréal QC H2X 1K4

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL

SDEV
SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT
ÉCONOMIQUE

LE CARREFOUR DES MUSIQUES NOUVELLES VIVIER

Victoire de la solidarité!

Le Carrefour des musiques
nouvelles prend forme grâce
à un partenariat prometteur
avec le Gesù - Centre de
créativité

Joignez le mouvement!

levivier.ca

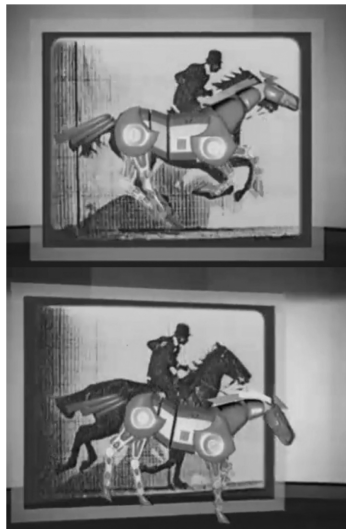
intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

Traverser / Crossing

supplément papier double • numéro 20
automne 2012 / printemps 2013

sous la direction de Philippe Despoix,
Johanne Lamoureux et Éric Méchoulan



Introduction : Traverser dix ans d'*Intermédialités*

Programme / Program

Intermédialités. Le temps des illusions perdues
Éric Méchoulan

Commencements
Silvestra Marinello

Why Intermediality – if at all?
Hans Ulrich Gumbrecht

Intermédialité, cinéma, musique
Johanne Villeneuve

Transmettre et communiquer
Walter Moser

Questions et hypothèses à partir des systèmes d'écritures
Philippe Despoix

Théâtre et intermédialité
Jean-Marc Larrue

Études / Essays

How to Watch the Story of Film Adaptation
James Cisneros

Don et image de don. Esthétique documentaire et communauté
Marion Froger

L'amour en ruines
André Habib

Transference and Transparency: Digital Technology and the Remediation
of Cinema
Jay David Bolter

Quelques r.-v. avec Hervé. Quand Sophie Calle rencontre encore Hervé
Guibert
Catherine Mavrikakis

Facing Severance
Mieke Bal

Aspects philosophiques de la disparition : un détour par la Chine ancienne
Nicolas Zufferey

Le travail de la viande
Johanne Lamoureux

L'expérience et son double
Elitza Dulguerova

Document

Oralité
Paul Zumthor

Imprimé sur du papier Rolland opaque 50
50% postconsommation, accrédité ÉcoLogo et fait à partir de biogaz.



CIRCUIT

MUSIQUES CONTEMPORAINES

DÉJÀ PARUS

POSTMODERNISME (vol. 1, n° 1, 1990)

MONTRÉAL MUSIQUES ACTUELLES (vol. 1, n° 2, 1990)

CLAUDE VIVIER (vol. 2, n° 1-2, 1991)

BOULEZ AU CANADA: PORTRAIT D'IMPACT (vol. 3, n° 1, 1992)

OPÉRA? GAUVREAU, PROVOST, KAGEL (vol. 3, n° 2, 1992)

ÉLECTROACOUSTIQUE-QUÉBEC: L'ESSOR (vol. 4, n° 1-2, 1993)

GILLES TREMBLAY: RÉFLEXIONS (vol. 5, n° 1, 1994)

ESPACE XENAKIS (vol. 5, n° 2, 1994)

TREMBLAY/VARÈSE/MESSIAEN (vol. 6, n° 1, 1995)

MUSIQUE ACTUELLE? (vol. 6, n° 2, 1995)

RUPTURES? (vol. 7, n° 1, 1996)

SERGE GARANT (vol. 7, n° 2, 1996)

AUTO-PORTRAITS. MONTRÉAL, L'APRÈS 1967 (vol. 8, n° 1, 1997)

QUÉBÉCAGE (vol. 8, n° 2, 1997)

L'AIR DU TEMPS (vol. 9, n° 1, 1998)

CARTE BLANCHE À BOULIANE ET REA (vol. 9, n° 2, 1998)

QUÉBEC: GÉNÉRATION FIN DE SIÈCLE (vol. 10, n° 1, 1999)

LES RACINES DE L'IDENTITÉ (vol. 10, n° 2, 1999)

ANALYSES (vol. 11, n° 1, 2000)

LE QUATUOR À CORDES SELON SCHAFFER (vol. 11, n° 2, 2000)

PERCEPTIONS (vol. 11, n° 3, 2001)

HENRI POUSSEUR: VISAGES (vol. 12, n° 1, 2001)

OPÉRA AUJOURD'HUI (vol. 12, n° 2, 2002)

LA ROUTE DE SOI (vol. 12, n° 3, 2002)

L'ÉLECTROACOUSTIQUE: À LA CROISÉE DES CHEMINS? (vol. 13, n° 1, 2002)

QUI ÉCOUTE? 1 (vol. 13, n° 2, 2003)

ÉLECTROACOUSTIQUE: NOUVELLES UTOPIES (vol. 13, n° 3, 2003)

QUI ÉCOUTE? 2 (vol. 14, n° 1, 2003)

MONTRÉAL/NOUVELLES MUSIQUES (vol. 14, n° 2, 2004)

FRANK ZAPPA: 10 ANS APRÈS (vol. 14, n° 3, 2004)

INTERPRÉTER LA MUSIQUE (D')AUJOURD'HUI (vol. 15, n° 1, 2004)

CARTE D'IDENTITÉS (vol. 15, n° 2, 2005)

SOUVENIRS DE DARMSTADT: RETOUR SUR LA MUSIQUE CONTEMPORAINE DU DERNIER DEMI-SIÈCLE (vol. 15, n° 3, 2005)

ÉCRIRE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DU XX^e SIÈCLE (vol. 16, n° 1, 2005)

MUSIQUE DE CRÉATION ET JEUNES PUBLICS (vol. 16, n° 2, 2006)

À MUSIQUE CONTEMPORAINE, SUPPORTS CONTEMPORAINS? (vol. 16, n° 3, 2006)

LE GÉNOME MUSICAL (vol. 17, n° 1, 2007)

PLEIN SUD: AVANT-GARDES MUSICALES EN AMÉRIQUE LATINE AU XX^e SIÈCLE (vol. 17, n° 2, 2007)

MUSIQUE *IN SITU* (vol. 17, n° 3, 2007)

LA FABRIQUE DES ŒUVRES (vol. 18, n° 1, 2008)

Ce numéro propose au lecteur divers points de vue, susceptibles de comparaisons et de généralisations, sur les processus compositionnels et le travail du compositeur dans son atelier. Sont étudiés les ateliers de Salvatore Sciarrino, José Evangelista, Elliott Carter, Jonathan Harvey, etc. Numéro dirigé par Nicolas Donin et Jacques Theureau.

POSTICHES ET MÉLANGES (vol. 18, n° 2, 2008)

Numéro consacré aux thèmes de l'arrangement et de la transcription dans les musiques contemporaines. De l'inter-textualité dans la musique pop (Serge Lacasse) au rôle de la mémoire et de l'oubli dans un quatuor à cordes contemporain (Biró), en passant par un répertoire de *companion pieces*. Aussi: une traduction inédite d'un texte fondateur de John Oswald sur le «plunderphonique».

CLAUDE VIVIER, VINGT-CINQ ANS APRÈS

(vol. 18, n° 3, 2008)

Numéro dirigé par Jean Lesage et consacré à des analyses d'œuvres de Claude Vivier, au moment où l'on souligne le 60^e anniversaire de naissance du compositeur disparu il y a 25 ans, en 1983.

COMPOSER AU FÉMININ (vol. 19, n° 1, 2009)

Numéro consacré à la création musicale contemporaine par des femmes au Québec (Coulombe Saint-Marcoux et Deschênes, entre autres), dans le reste du Canada (Archer, Coulthard et Pentland) et en France (Reverdy). Illustré par des œuvres photographiques de Raymonde April.

STOCKHAUSEN AU QUÉBEC (vol. 19, n° 2, 2009)

Numéro qui se penche sur les divers séjours que Stockhausen a effectués au Québec (1958, 1964, 1971), l'influence de son œuvre sur différentes populations de musiciens au Québec et aussi le récit de jeunes compositeurs québécois tels que Walter Boudreau et Claude Vivier qui ont effectué des séjours aux cours internationaux de Darmstadt. Contient la transcription inédite d'un entretien radiophonique de 1958. Le numéro est illustré de photos prises lors du passage de Stockhausen à Montréal en 1971.

PIONNIERS CANADIENS DE LA LUTHERIE ÉLECTRONIQUE

(vol. 19, n° 3, 2009)

Numéro qui explore l'histoire des institutions musicales au Canada qui ont permis la mise sur pied et l'essor subséquent de la musique à moyens électroniques. Contient des entretiens inédits avec Otto Joachim, István Anhalt et Barry Truax, et des articles sur Hugh LeCaine et Nil Parent. Cahier d'analyse sur *Chute/Parachute* de Michel Gonneville.

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE D'HIER À DEMAIN

(vol. 20, n° 1-2, 2010)

Numéro double qui marque le vingtième anniversaire de la revue. Une première partie intitulée «Hier» se penche sur l'histoire de la revue de musique contemporaine, tandis qu'une deuxième partie, «Aujourd'hui», reproduit sans commentaire des extraits de partitions ou d'esquisses d'œuvres créées au cours de la saison. La dernière section propose les résultats d'une enquête menée auprès des compositeurs, interprètes, chefs d'orchestre et directeurs artistiques d'ensembles et de festivals sur l'avenir de la musique de création.

GILLES TREMBLAY, OU LE PLAIN-CHANT CONTEMPORAIN

(vol. 20, n° 3, 2010)

Numéro qui explore la spécificité du langage musical propre au très influent compositeur québécois, il s'inscrit dans le cadre de la Série hommage qui fut chapeautée par la Société de musique contemporaine du Québec (smcq). Les illustrations sont tirées d'une exposition montée par le collectif ARPRIM.

DU SPIRITUEL DANS L'ART? (vol. 21, n° 1, 2011)

Numéro consacré aux thèmes de la transcendance et de la spiritualité dans la création contemporaine. Comprend des articles sur Mark Andre, John Burke, Arvo Pärt et le spectralisme, ainsi qu'une enquête auprès de compositeurs et interprètes. Illustrations de Yan Giguère.

MUSICIENS SANS FRONTIÈRES (vol. 21, n° 2, 2011)

Numéro préparé sous la direction de Nathalie Fernando rassemblant des réflexions d'ethnomusicologues, de musicologues, de compositeurs et d'anthropologues sur divers aspects de la création contemporaine à l'échelle mondiale. Contributions de Kofi Agawu, Philippe Leroux, Bernard Lortat-Jacob, René Orea, Michael Tenzer et Bob W. White.

MUSIQUE AUTOMATISTE? PIERRE MERCURE

ET LE *REFUS GLOBAL* (vol. 21, n° 3, 2011)

Sous la direction de Claudine Caron et Jonathan Goldman; avec contributions de musicologues, compositeurs, et une historienne de la danse. Contient une transcription inédite d'une émission radiophonique de 1961; Brian Cherney propose des analyses musicales de *Triptyque* et *Lignes et points* de Mercure.

ARTS DE LA SYNCHRONISATION (vol. 22, n° 1, 2012)

Explore les différentes façons dont la synchronisation entre dans le cercle des préoccupations des musiciens, notamment dès lors que la musique s'associe à d'autres arts qui se déploient dans le temps, comme la danse, le théâtre ou le cinéma. Réalisé conjointement avec la revue *Intermédialités*. Le Cahier d'analyse est consacré à l'œuvre de Michel Longtin.

GLENN GOULD ET LA CRÉATION (vol. 22, n° 2, 2012)

À l'occasion du 80^e anniversaire de la naissance de Glenn Gould, ce numéro se penche sur ses activités qui relèvent de la sphère de la création contemporaine, notamment son travail de compositeur, son militantisme en faveur de la musique de son temps et sa réalisation de documentaires radiophoniques. Illustrations de Tim Lee et Cahier d'analyse consacré à une œuvre de Serge Garant.

VIVA LA MUSICA! ANA SOKOLOVIĆ (vol. 22, n° 3, 2012)

Numéro qui explore l'univers onirique d'Ana Sokolović, dont le travail fut honoré dans le cadre de la troisième édition de la Série hommage de la Société de musique contemporaine du Québec (smcq) en 2011-2012. Illustrations de Jaber Lutfi.

LA MUSIQUE DES OBJETS (vol. 23, n° 1, 2013)

Sur l'univers inouï de créateurs «patenteux», tels que Nicolas Bernier, Jean-François Laporte et le groupe Sonde, qui font de la musique en détournant des objets du quotidien de leur fonction première.

PRÉSERVATION DU PATRIMOINE CULTUREL CONTEMPORAIN

(vol. 23, n° 2, 2013)

Aborde la problématique de la préservation du patrimoine musical dans sa relation avec la technique et la technologie. Porte sur la musique électroacoustique, mixte ou l'électronique en temps réel. Sous la direction de Guillaume Boutard. Cahier d'analyse sur une œuvre de Nicole Lizée.

GÉOMÉTRIES DURABLES: POUR LES 25 ANS DU NOUVEL ENSEMBLE MODERNE (vol. 23, n° 3, 2013)

Exploration de genres ou de formations instrumentales qui persistent jusqu'à aujourd'hui (concerto, ensemble «pierrrot», etc.), malgré les critiques d'une certaine esthétique moderniste. Illustrations de Martin Lord.

[...] l'œuvre de Gougeon fait surtout preuve d'une versatilité étourdissante. Le compositeur québécois a produit une grande quantité de musique instrumentale, bien sûr, mais l'on notera particulièrement un penchant certain pour la présence de la voix. [...] Le compositeur fait également preuve d'un intérêt soutenu pour la musique de scène. [...] ses musiques pour le théâtre, en particulier celles composées pour dix des créations de Denis Marleau, fondateur de la compagnie de création théâtrale UBU, se trouvent au cœur même de sa production et de ce que Denis Gougeon cherche à exprimer en tant qu'artiste.

JONATHAN GOLDMAN

[Mon enfance a été marquée par] le bruit des trains, parce que mon père était chef de gare! Mais plus que les sons, c'est l'idée de départ, de mouvement qui s'est inscrite en moi. Le départ, c'est l'ouverture vers le monde, et ça, je l'ai compris au Zoo de Granby où j'allais souvent. Je voyageais déjà en observant ces animaux venus d'ailleurs. Enfant, j'adorais aussi la bicyclette et j'aimais aller à l'aéroport voir de petits avions décoller. Plus tard, j'ai appris à piloter. Départ et retour (indissociables!), vitesse, mouvement : une grande partie de ma musique est portée par ces idées, c'est en quelque sorte l'ADN de mes œuvres.

DENIS GOUGEON

Ce qui est passionnant, c'est lorsqu'une proposition musicale arrive à répondre du premier coup à l'image sonore que je me fais de l'œuvre, comme cela arrive souvent chez Denis Gougeon, ou encore en déjouant mes attentes avec une toute autre approche. Au fil des années, nous avons en effet développé ensemble, je crois, un lexique commun, une manière de lire le texte qui permet d'échafauder rapidement l'approche musicale du spectacle. Je me sens toujours proche de ses idées, de ses interprétations.

DENIS MARLEAU



Denis Gougeon, 2013, par Florence Mennessier pour la SMCQ.

***Fragile Fixe Fugace :* découvrir Denis Gougeon**

Jonathan Goldman

« L'auditeur doit monter à bord de ma musique! » : entretien avec Denis Gougeon

Françoise Davoine

À propos d'un théâtre de création qui invite la musique

Denis Marleau

Catalogue d'œuvres de Denis Gougeon

Solenn Hellégouarch

ENQUÊTE

En orbite de *Piano-Soleil* : Gougeon pédagogue

Maxime McKinley

CAHIER D'ANALYSE

Denis Gougeon : entre affect et narrativité

François-Hugues Leclair

ACTUALITÉS

À la lumière des mathématiques et à l'ombre de la philosophie : dix ans de séminaires mamuphi

(dir. Moreno Andreatta,
François Nicolas et Charles Alunni)
Compte rendu de Mathieu Bélanger

Entendu dans *Cette ville étrange* : les conséquences néfastes d'un appareillage intermédiaire proéminent

Paul Bazin

Nouveautés en bref

Isaiah Ceccarelli

ISSN 1183-1693
ISBN 978-2-7606-3389-6



9 782760 633896